L'ART DE RAMUZ

par

PIERRE KOHLER

SUIVI D'UNE NOTE SUR LES SIX CAHIERS
ET D'UNE BIBLIOGRAPHIE
par

MAX-MARC THOMAS

GENÈVE 1929
AUX ÉDITIONS DE L'ANGLORE

AVANT-PROPOS

A Emile Duperrex et Max-Marc Thomas.

Un soir du brumeux automne zurichois, voici plus d'une année, vous êtes venus me trouver avec confiance ; nous nous sommes revus, nous avons causé sous ma lampe. Pourquoi, hommes de vingt ans, avez-vous fait ce premier pas, avez-vous noué cette amicale relation si précieuse à l'homme de quarante ? — Parce que, dans un cours, suite d'entretiens sans prétention à la rigueur scientifique, j'avais parlé à mes auditeurs du « Poly » de Ramuz et de ses contemporains romands. C'est Ramuz qui nous a rapprochés. Il est un de vos maîtres, un de vos dieux, dirais-je, si je ne craignais de forcer votre sentiment ou de fausser votre pensée. Or, plus je vais, plus la justesse m'est précieuse, en ce monde d'erreur et de mensonge, la justesse qui est un hommage rendu par notre sincérité et notre faiblesse à l'idéale Vérité.

Revenus au bord du Léman, vous avez, avec des amis que je ne connais pas, fondé le groupe et entrepris les publications de *l'Anglore,* sous les auspices de Ramuz. Le premier des cahiers qui se parent du nom de la nymphe du Rhône nous a apporté vos noms, l'image de vos rêves, l'écho de votre effort, votre poésie. Le second nous a offert le drame de P. G. Chevalley, *Vent debout*, dont le troisième acte, en sa simplicité très peu ramuzienne, est assurément un des

morceaux les plus forts qu'un jeune auteur romand nous ait donnés depuis bien des années. Maintenant, votre éclectisme accueille, sous le signe de la belle et mouvante *Anglore,* mon étude sur l'art de Ramuz, écrite au printemps de l'an dernier, et que je suis heureux de placer sous votre jeune protection.

Cette étude était rédigée entièrement lorsque M. E. Buenzod annonça le remarquable essai sur Ramuz que les « Lettres de Lausanne » ont si bien édité. Pour éviter l'apparence même d'une compétition avec cet ouvrage, le meilleur, à mon goût, du prodigue M. Buenzod, je n'ai pas été fâché que mon manuscrit dormît un certain temps dans des tiroirs. Quand je l'en ai retiré pour vous, ai-je eu tort, à quelques retouches près, de ne pas le reprendre sur le métier ? — Le lecteur en jugera. Pas n'est besoin de capter sa bienveillance. Peut-être cependant devrais-je expliquer, défendre, le principe de critique objective que formule mon épigraphe empruntée à Claudel, ce grand partisan de notre Ramuz.

L'étude que vous accueillez dans un volume de l'*Anglore* (sur ma proposition, vous avez préféré la mettre hors de la série de vos cahiers) je sais bien qu'elle n'est pas tout à fait de votre goût. Vous admirez Ramuz avec trop de ferveur, trop d'amour, pour qu'il vous plaise qu'on le dissèque. Vous m'avez écrit que vous n'hésitiez pas à publier mon inventaire des thèmes et des procédés ramuziens, mais en même temps vous ne m'avez pas caché votre surprise, votre embarras, de voir votre poète soumis tout vif à la sacrilège torture d'une analyse « universitaire ».

Pour appliquer à l'art de Ramuz cette méthode rébarbative, j'ai eu des raisons plus profondes que le conseil de Claudel. Cet effort vers l'exactitude scientifique est dans mon tempérament (et, chaque année, quand l'herbe pousse et que les pommiers fleurissent, je me demande si les sciences

naturelles ne m'auraient pas mieux convenu que l'insaisissable littérature et sa décevante histoire...) Surtout, le phénomène Ramuz, — admirable assurément, mais énigmatique, contestable, et toujours contesté dès qu'on sort des chapelles consacrées à son culte, — a besoin de lumière, d'explication. Il n'est pas nécessaire, quoi qu'on en ait pensé à Paris, d'être « pour ou contre » C. F. Ramuz. Il faut être pour lui, si l'on est sensible à la poésie, mais il s'agit de savoir pourquoi et comment.

Que la méthode pratiquée dans mon étude soit à cet égard la meilleure, j'admets qu'on n'en veuille pas convenir. L'intuition, je le reconnais, pour sentir la beauté et pour l'expliquer, l'emporte sur la raison analytique. Quelques lignes de mes prédécesseurs dans l'étude ramuzienne peuvent toucher plus juste et pénétrer plus profond que toute une dissertation de philologue. Mais prenez garde, chers amis, que la méthode scientifique appliquée aux œuvres d'art ne saurait être rigoureuse ni parfaitement conséquente, et qu'elle se corrige d'elle-même pour s'adapter à son objet. Pour que l'outil entame cette chair qui se dérobe, il faut user de ruse et de compromis. L'intuition, dans le laboratoire fermé à clef, rentre par la chatière ou s'insinue par les fentes des volets. Le docte appareil de l'analyste n'est qu'un jeu d'accessoires ; ces scalpels brillants et ces fioles rangées en bon ordre sur leur tablette, valent ce que vaut la main qui tient la lame ou qui dose les réactifs.

Depuis l'achèvement de mon étude, C. F. Ramuz, plus conscient sans doute de sa maîtrise et de son prestige, renonçant pour une fois à jouer à cache-cache avec ses lecteurs, leur a laissé, dans ses *Six cahiers,* apercevoir son visage, saisir quelques expressions de sa forte physionomie. A nouvelle matière, étude nouvelle. Je vous sais gré de me dispenser d'ajouter un compartiment à ma mosaïque, en marquant vous-même, cher Monsieur Thomas, ce que

les *Six cahiers* nous apprennent et quel plaisir ils nous font. Pour la bibliographie que vous avez dressée avec une patiente exactitude, elle termine naturellement notre opuscule, auquel au moins et grâce à elle on ne pourra dénier une valeur documentaire.

Mon étude, disais-je, ne saurait être tout à fait de votre goût. Mais à travers les mailles de sa sévère étoffe, vous avez discerné sans peine l'admiration pour l'œuvre de l'écrivain vaudois qui m'a mis la plume à la main. Mon désir de servir Ramuz, de contribuer par ce témoignage à sa juste renommée, mon désir de lui gagner, si c'est possible, le suffrage de quelques récalcitrants, je souhaite qu'aucun lecteur de ces pages ne songe à le mettre en doute.

PIERRE KOHLER.

Zürich, le 27 mai 1929.

L'ART DE C.-F. RAMUZ

« A mon avis la critique n'est pas une œuvre littéraire proprement dite, c'est avant tout une œuvre scientifique. Un document écrit est un objet de connaissance qui doit être étudié avec des procédés d'investigation rationnelle et surtout avec sérieux et conscience... Il est fâcheux de voir la plupart des critiques, au lieu de tâcher d'expliquer et de s'expliquer, se livrer à des explosions lyriques... Je voudrais voir les œuvres littéraires étudiées avec la même sévérité que celle qu'on trouve dans les « recensions » des revues philologiques. Il faudrait en particulier que toutes les affirmations fussent appuyées par des exemples. »

Paul Claudel, Entretien avec F. Lefèvre.

Appliquons ce principe de Claudel à l'étude de l'art de Ramuz. Prenons cet art par les procédés, qu'il est, sinon facile, du moins possible de déterminer. Une montre est destinée à marquer l'heure, non à servir à des expériences de mécanique ; mais si j'aligne une fois sur la table les rouages de la montre, je comprendrai mieux comment elle peut marcher, et partant j'apprécierai mieux son utilité. — L'utilité du poète n'est que de plaire, me dit l'horloger. — Ce qui nous plaît nous aide à vivre, horloger ; un paysage, une femme, un poète, valent plus que des mécaniques. Il est vrai qu'ils ne se laissent pas démonter de la même manière... Pendant qu'on dévisse les barreaux de la cage, l'oiseau ne va-t-il pas s'envoler ?...

I.

La matière.

Romancier rustique, C. F. Ramuz, à ses débuts, est venu se ranger dans un genre consacré, qui a ses règles, sa tradition maintenant presque séculaire [1]. Faire un roman rustique, c'est traiter un sujet d'un certain ordre; mais le traitement importe plus que la matière. Le roman rustique, en effet, plus encore que d'autres espèces littéraires, est une interprétation, puisque l'auteur fait le truchement entre deux mondes, entre la mentalité primitive du paysan, qui ne sait pas s'exprimer, et l'esprit cultivé du lecteur, du lettré qui connaît les choses par leur expression plutôt que par expérience ou par intuition de leur nature.

Le roman rustique, traditionnellement, c'est une idylle ou un drame. Tous les degrés intermédiaires sont possibles. Mais sur cette matière fruste, les partis moyens, complications, subtilités, ne prennent guère. Dans un récit pour les enfants, les personnages sont tout bons ou tout méchants, comme dans le mélodrame où Margot doit pleurer. La fiction rustique ne s'adresse pas nécessairement aux enfants ; mais elle a pour acteurs des simples, ce qui revient à peu près au même. Donc elle finit bien, par le triomphe aisé du bon sur le méchant, quand elle n'est pas le simple déroulement d'une sorte de cantate sur le travail et la beauté des champs (idylle drama-

[1] Voir entre autres, H. Matthey, *Le roman rustique, Bibliothèque universelle,* novembre-décembre 1917.

tique, ou idylle lyrique) ; ou bien elle court à la catastrophe, par la victoire du mauvais sur le bon, ou par la puissance de la fatalité. Le roman rustique ne peut être d'analyse psychologique, étant la peinture du simple, qu'on n'exprime pas d'une manière compliquée sans manquer à la vraisemblance. Mais il peut être une lutte de personnages, dont les instincts s'opposent comme des forces de la nature, tradition du drame classique chère aux Français. Il peut représenter la poursuite de l'homme par la fatalité, tradition grecque, si l'on veut, mais surtout romantique.

Chez Ramuz, malgré les traits profonds de classicisme que nous découvrirons en lui, la conception romantique, fataliste, domine. Il montre les instincts dans l'homme comme des forces fatales. Il ne cherche guère en eux les sources de la volupté. Sa pudeur est rigoureuse. Son monde n'est pas épicurien. Il ne se complaît jamais longtemps dans la douceur de vivre au soleil des coteaux. Fataliste, et pessimiste foncièrement.

Aline est poussée au suicide par le dur égoïsme de Julien, type convenu du coq de village. Jean-Luc est « persécuté », jeté au désespoir, à la folie, à la vengeance atroce, par l'infidélité de sa femme. Mais assez de traits nous montrent que la femme de Jean-Luc ne peut autrement. Dans *Aline* déjà il n'y avait pas de lutte ; la pauvrette, condamnée d'avance par l'impitoyable auteur, essayait à peine de s'arrêter « sur la pente fatale. » Ce cliché banal, c'est ici l'expression propre. Si vous voulez une tragédie, donnez à vos antagonistes des armes différentes mais égales. Aline, Emile Magnenat des *Circonstances de la vie*, des malchanceux, des condamnés. Jean-Luc (c'est avec lui que la maîtrise de Ramuz commence), mieux et pis qu'un pauvre diable qui manque de chance : un persécuté, un damné.

Il prend la tête d'un terrible cortège, d'une suite de damnations parmi lesquelles, de temps à autre, comme un rayon de soleil perce les nuages un instant dans une longue journée d'orages, une rédemption nous est offerte. Une rédemption, troublée par une sortie des habitants de l'enfer, car il importe que le tableau de la félicité céleste ne reste pas sans ombres, que le bon-

heur ne soit pas sans menaces, sans inquiétude : « Pourquoi cette partie d'en bas ? (disait Chemin, le paysan-peintre de *Terre du Ciel*)... Pour que celle d'en haut soit encore plus belle... » Dans le *Règne de l'esprit malin*, Branchu le diable ne l'emporte pas sur tous les habitants du village. « Cette petite Marie Lude, si on se souvient seulement encore d'elle » sort de sa pieuse retraite, conduit la procession des villageois demeurés fidèles, à travers le village « refait à neuf », où il a suffi qu'elle revienne, chargée d'une vertu purificatrice, pour que le Malin disparaisse, en un coup de tonnerre, avec ses victimes et ses méfaits. La damnation finit bien, mais ce dénouement n'est qu'une lumière rapide après quel long cauchemar ! La *Guérison des maladies* est une rédemption manquée, un conflit, dramatique si l'on veut, mais combien étranger à toute tradition de tragédie, entre le mysticisme et la nécessité quotidienne, entre le renoncement qui libère et l'asservissement des passions.

Conflit moral, si l'on veut, mais auquel Ramuz s'intéresse apparemment en artiste plus qu'en moraliste. « La Bible n'est-elle pas notre vraie antiquité » ? écrivait-il en 1906, dans la *Voile latine*. Non content de tremper son style à la source biblique, il demande des sujets à cette tradition, à l'esprit religieux. Après le piétisme inhumain de la *Guerre dans le Haut Pays*, la *Guérison*, l'*Amour du monde*, les *Signes parmi nous*, mêlent à la réalité du terroir des images de l'Ecriture, des passions prises au drame de la Rédemption. Il semble qu'une sorte de catholicisme esthétique s'unisse au biblisme protestant pour inspirer ces scènes singulières, comme si le carillon du « village dans la montagne » valaisanne s'harmonisait à travers l'espace avec la cloche du temple vaudois. Ni le temple ni le pasteur ne participent du reste à ces fantasmagories, que l'imagination du poète projette sur l'écran de la sensibilité instinctive et populaire.

Histoire de la formation d'un artiste, récit romancé (peut-on croire) de la jeunesse de l'auteur, *Aimé Pache* esquive la nécessité de la damnation ou de la rédemption. *Samuel Belet* — humble destinée, peinte avec ampleur, la plus riche sinon la

plus neuve de la galerie ramuzienne, — jette enfin l'ancre au hâvre de l'apaisement et de la grâce. Mais il aurait des raisons de désespoir final, ce Samuel, après tout ce qu'il a vu et vécu, trahison de son amie, noyade de deux amoureux, mort de sa femme et ruine de son foyer quand, après mainte traverse, il a enfin conquis une sorte de bonheur domestique. Il finit en philosophe, en poète, allais-je dire, parce que, *chez Ramuz, la poésie, la conception poétique de la nature, de la beauté du monde, est l'antidote de ce pessimisme foncier.* Il se ménage des haltes au milieu de la course à la mort, des asiles où s'abriter un moment contre la présence de la mort...

Présence de la mort, titre d'une méditation poétique admirable [1], puis d'un « roman noir », le roman de la fin du monde, comme les *Signes parmi nous* sont le roman de l'épidémie et du désarroi moral du temps de la guerre, comme *La grande peur dans la montagne* est le roman de l'épizootie, à quoi le poète ajoute, comme d'autres joignent à leur thème des ornements gracieux, toutes les calamités qui peuvent fondre sur une population alpestre. Voyez encore *La guerre dans le Haut Pays* dont l'héroïne est une malade, dont le héros est tué par son père, page d'épopée qui se tourne sur une défaite et sur des cadavres (« Ainsi on est comme un morceau de bois, dans le torrent; comme les nuages quand les grands vents soufflent; comme la maison mal bâtie sur un terrain qu'on sent glisser... » [2]) *La séparation des races* nous offre pour vision dernière le spectacle de tout un village incendié par vengeance, dont les flammes lèchent le corps d'un pendu; l'*Amour du monde,* qui n'est pas moins homicide, se dénoue, après un vol et un enlèvement, par un suicide et un meurtre; la *Beauté sur la terre* nous montre au moins la lueur d'un incendie criminel... Pessimisme, goût de la catastrophe, de la fatalité tragique.

Une personne qui lirait cela sans connaître la manière de Ramuz, imaginerait un fabricant de feuilletons, de cinéma-

[1] Dans *Adieu à beaucoup de personnages et autres morceaux,* 1914.
[2] Page 172.

drames. Ce serait l'erreur la plus grotesque. Drames rustiques, construits sur une charpente d'événements pathétiques. Mais cette construction est soumise à une technique personnelle qui diffère autant que possible de celle du mélodrame et du roman d'aventures, qui en diffère d'autant plus que Ramuz s'enfonce davantage dans la carrière, s'éloigne d'une *Aline*, d'un *Jean-Luc,* des habitudes et conventions du roman à la George Sand, à la Ferdinand Fabre.

Les événements de la fable, c'est un emprunt qu'il fait à la réalité quotidienne ou possible. Opération qui n'est certes pas une mauvaise affaire pour la prêteuse, car ce qu'elle donne en matière brute, il le rend en poésie, et tout le monde gagne à ce change. Ramuz emprunte au magasin un crime, un coup de fusil, décroche un coup de théâtre, sans prendre apparemment grand'peine pour combiner, articuler, intriguer. Ce qui l'intéresse, évidemment, c'est la température de passion que l'atmosphère de son histoire va prendre, c'est la fièvre que ses personnages et son lecteur complice vont contracter au contact de ces matériaux enflammés.

De réalité, peu, et de moins en moins, s'il s'agit de la réalité du réalisme. Car le roman ramuzien, qui, sauf l'exception des *Circonstances de la vie,* ne fut jamais naturaliste, évolue sans arrêt vers une sorte de poésie pure... Sans arrêt? — L'évolution au moins n'est pas régulière; elle procède, heureusement, par rayonnement autour d'un centre plutôt que par avance en ligne droite; parfois, il y a un recul (heureusement, dirai-je encore) soit que l'auteur mette au point une fiction ancienne, qui se soumet à sa manière récente mais conserve la structure de la conception primitive, [1] soit qu'il ajuste ensemble, dans un volume nouveau, *La grande peur..,* des thèmes pittoresques et dramatiques que nous avons l'impression d'avoir déjà rencontrés dans ses œuvres antérieures.

[1] *La séparation des races* est le remaniement du *Feu à Cheyseron*, paru onze ans avant dans une revue. Reverrons-nous ainsi la *Vie meilleure* qui dort dans la *Semaine littéraire* de 1913 ?

Des créateurs puissants ont pratiqué cette reprise de thèmes ou de sujets. Molière le beau premier, prenant son bien où il le trouvait, s'est souvent pillé lui-même ; il n'est pas le seul, parmi les grands, qui ait essayé dans un ouvrage, une idée, un élément, à quoi il a fait rendre ensuite, dans une autre œuvre, toute sa signification. Prenons les *Nouvelles et morceaux* de Ramuz, précieux recueil qui nous montre que l'écrivain vaudois n'a pas été loin, dans la première période de son activité, d'acquérir le tour de main du conteur, dans le sens étroit qu'on donne à ce terme en l'appliquant à Nodier, à Mérimée, à ceux dont les contes, réduits à l'essentiel, marchent et nous tiennent en haleine. Le talent de Ramuz s'est développé dans une autre direction. Il y a du conte encore dans l'*Esprit malin*, dans la *Séparation des races*, avec l'attente anxieuse du dénouement tragique. Mais le poème, descriptif, évocateur, halluciné, apocalyptique, a gagné peu à peu tout le terrain, et le conte n'a plus conservé que la fonction de la carcasse de fil de fer dans le feu d'artifice... Prenons donc les *Nouvelles et morceaux* (1912). Nous y lisons *La paix du ciel*. Cette esquisse descriptive de la vie des bienheureux qui retrouvent dans l'au-delà leur village valaisan, c'est le sujet même de *Terre du ciel*. Il y manque à vrai dire le développement, et l'incursion du peuple infernal, mais point le regret et l'inquiétude. Un autre morceau, tout à côté dans le recueil, *Le pauvre vannier*, illustre l'idée de l'entrée au paradis et du regret de l'activité terrestre : presque le même sujet, la même préoccupation de la mort, présente, obsédante, comme chez Villon et ses contemporains d'un siècle de catastrophes et d'anxieuse attente[1].

Dans *Présence de la mort*, énigmatique succession de tableaux, il en est un qui m'avait paru tout particulièrement mystérieux.[2] « Il y eut qu'on ne vit pas d'abord sa personne, il y eut qu'on ne vit d'abord que sa hotte. On ne savait pas bien ce que c'était... »

[1] Par le cadre ou par certains thèmes, l'*Amour du monde* s'apparente à la *Guérison*, la *Beauté sur la terre* à la dernière partie de *Samuel Belet*, etc. etc.
[2] 1. § 20, p. 141-146.

L'auteur nous le dit cependant sans trop tarder. « C'était un vieux vannier avec ses paniers. » Mais que fait-il ? Il porte sa hotte surchargée d'osiers, qui sont décrits poétiquement, comme une colonne blanche, brillante, vaporeuse, et, quand on les voit de près, « on dirait de petits ossements, des carcasses de chevreaux blanchies au soleil. » Il arrive devant une auberge, s'installe sous les platanes de la terrasse, appelle, «pour voir», — car il sait bien qu'on ne viendra pas, que l'auberge est fermée parce que le soleil est en train de brûler la terre et que les hommes n'en ont plus que pour quelques jours à souffrir et s'agiter, en attendant de se retrouver, à la dernière page, dans une terre du ciel. Veut-il boire, le vannier ? Il ne nous est pas parlé de sa soif, mais, en termes très elliptiques, de sa volonté de tenir jusqu'au bout. Il faudrait une divination qui m'a fait, je l'avoue, absolument défaut, pour s'intéresser à ce passant mystérieux.

Mais, cet obscur tableau épisodique, voici que Ramuz l'a repris. Il a repris son vieux vannier ambulant, avec sa hotte chargée d'osiers blancs comme une tour couronnée d'une brillante fumée, il l'a poussé à travers le vignoble de Lavaux, pour qu'il apporte aux vignerons accrochés à la terre, agrippés à leur espoir de récolte (« Et quoi qu'il arrive, on garde ses vignes, et on crèvera dessus, nous autres, mais on ne les reniera pas.. ») pour qu'il leur apporte un courage nouveau, la conscience de leur être, et le pouvoir de s'exprimer, d'exprimer leur pays. C'est le vannier, mais le titre, *Passage du poète*, et le texte, nous l'apprennent, cet homme chargé d'un fardeau singulier, comme irréel, et qui, sur la place du village, fait bouger ses doigts, pousse les osiers blancs, dessine avec eux dans l'air des signes, écrit en l'air des mots mystérieux, c'est « le poète qui est venu, et qui est là. » « C'est simplement un homme, un homme comme les autres hommes, » en apparence. Mais il ne faut pas s'arrêter aux apparences. C'est l'homme qui sait exprimer, et qui, sans qu'ils en aient conscience, apprend à Bovard, aux autres vignerons, à dire ce qu'ils ont sur le cœur et dans le cœur. Bovard discourt, tout en râclant

sa vigne : « Il y avait depuis très longtemps dans sa tête une vérité qui ne pouvait pas venir dehors et le tourmentait : à présent il est délivré. » Le vannier Besson est arrivé un beau jour dans le village vaudois, venant on ne sait d'où, de partout, comme le cordonnier Branchu arrive dans le village de l'Alpe valaisanne. Mais Branchu est le diable, il corrompt et ruine. Besson est le poète. Il ne donne pas à ses protégés une fortune miraculeuse, il les révèle à eux-mêmes ; cela suffit pour qu'il puisse s'en aller content.

Symbole profond ? ingénieux ? puéril ? — Symbole qui n'est possible, dans ce poème descriptif, que parce qu'il se dissimule au milieu des tableaux du vignoble ensoleillé, parce que l'auteur le propose, sans appuyer, sans l'expliquer, en nous laissant l'énigme à tirer au clair. Symbole caractéristique de l'esprit de Ramuz. Au pessimisme de l'*Esprit malin*, il donne pour pendant l'optimisme du *Passage*, opposant cette libération à cette damnation. Et la raison de croire, d'espérer, de rompre la noire série des catastrophes, c'est la foi dans le rôle du poète, ami du peuple, libérateur de l'âme rustique.

Ramuz croirait-il que, parce que le poète a passé, le vigneron de Lavaux saura dire ce qui le tourmentait et ce qui le soutient ? Ou lui suffit-il, — comme il nous suffit, — que le vigneron ait parlé par sa voix de poète ? — Le problème de Ramuz est une question d'art, non de sociologie, donc, en premier lieu, un problème individuel.[1] A proclamer que les indigènes de son canton ont maintenant d'autres yeux, une autre âme, que notre pays a changé de visage, parce que Ramuz a dévoilé cette terre naguère encore aveugle et sourde, certains de ses dévots prouvent seu-

[1] Cf. cependant le *Grand printemps*, 1917, belle méditation poétique sur la guerre, où Ramuz appelle de ses vœux « le poète-nation ». « Il n'y a pas de poète, quand il n'y en a qu'un. Il n'y a de poète que quand tout le monde l'est. Je pressens ici la venue du peuple-poète, c'est-à-dire de tous en un. » (p. 78) Besoin, sans doute, plus que pressentiment. Mais si Ramuz marque, dans le *Passage*, l'accord secret du poète et des vignerons, ne serait-ce pas que, cette même année 1923, il avait organisé à Cully, au cœur de Lavaux, une fête en l'honneur du major Davel, où il a remporté, m'a-t-on dit, un véritable succès populaire, ce que la nature de son talent n'a pu lui offrir souvent ?

lement qu'ils ne savaient pas voir par eux-mêmes, qu'ils ont peu pratiqué l'œuvre des devanciers de leur idole, et qu'ils connaissent mal le peuple vaudois, le peuple romand, sa force d'inertie comme aussi sa richesse d'expérience. Mais, à ma réserve, ces lévites d'un nouveau culte littéraire répondraient avec raison qu'un grand artiste modifie ses lecteurs, marque d'une empreinte personnelle même ses modèles, enfin qu'il fait école. Ramuz, s'il n'est certes pas le premier qui ait saisi pour l'exprimer l'âme lémanique, suscitera d'autres interprètes de ce pays et de ce peuple, qui suivront sa trace, subiront sa vision (et n'est-ce pas déjà fait ?), en attendant qu'un d'eux, avec des yeux neufs, découvre à son tour un chemin non-foulé.

Passage du poète, *Roman,* affirme la page de titre. « Roman », mot élastique, bonne-à-tout-faire des écrivains d'aujourd'hui ! Le sujet de ce roman n'a aucune réalité, si le sujet est le passage du vannier-poète et non l'hymne à la terre, la cantate riche en morceaux délicieux. Mais je m'exprime mal, au sujet de cette merveille d'expression. Car réalité ne signifie pas seulement les choses matérielles et leur exacte description. L'idée, le symbole sont des réalités. Imposer l'idée à la matière, semer le symbole dans la terre, le greffer sur le cep indigène comme un sarment plus résistant et fructueux, c'est une œuvre réelle. Réalité poétique. Il y a beau temps que des critiques mes aînés ont reconnu que Ramuz n'était pas un réaliste mais un lyrique cherchant sa discipline dans une soumission partielle aux choses de sa terre. Attitude dont il nous a rendu compte dans sa *Raison d'être,* qu'il a tenu à préciser un peu dans la seconde forme de *Raison d'être*, — tout en mettant à cette réédition un avant-propos où la frayeur qui semble l'animer d'être saisi, capturé, par l'intelligence rationnelle, le pousse à dénier toute valeur explicative à cette explication que, cependant, il retouche et remet au jour...

Si, malgré tant de précautions élusives, je le comprends, Ramuz tient sa terre vaudoise et son habitant autochtone non pour les sujets de son œuvre mais pour des réactifs qui l'ont révélé à lui-même. La ceinture agricole et viticole du Léman,

un peu étendue vers la source du Rhône (ne sois pas ingrat, poète vaudois, à l'égard du village dans la montagne valaisanne et catholique), voilà la terre révélatrice du poète ; le poète, par compensation et reconnaissance, sera à son tour le révélateur qui fera sortir de l'inerte pays et de l'esprit somnolent du peuple les images qu'ils portent en eux comme une plaque sensible.

Dans les autres romans récents de Ramuz, nous trouvons aussi le sujet ou le thème qui agit comme révélateur. Déjà Branchu dans l'*Esprit malin,* Marie Grin dans la *Guérison*, jouent un peu ce rôle de ferment qui fait lever les passions ; dans les *Signes,* l'épidémie qui réveille le mysticisme biblique, dans *Présence de la Mort,* le cataclysme imminent qui dérègle les caractères, sont aussi des révélateurs ; plus encore dans l'*Amour du monde*, l'ouverture d'un cinéma, le retour d'un aventurier dans la bourgade, qui rompent l'automatisme de la vie morale et sociale et, par la folie de l'aventure, suscitent les catastrophes ; enfin dans la *Beauté sur la terre*, l'arrivée de l'étrangère, son charme exotique opérant par surprise sur les paysans, autant d'excitants et de révélateurs. Conceptions moins neuves cependant que *Passage du poète.* L'idée de ce poème est toute originale. Emouvoir, soulever, diviser un groupe social par l'intrusion d'un personnage non-conforme, par une menace, par une innovation, ce n'est pas une idée nouvelle, c'est un procédé traditionnel de la fiction dramatique et romanesque, c'est le ressort initial qui met en mouvement les rouages humains de mainte tragédie classique. Romantique par son appel à la fatalité, classique par sa prédilection pour une crise limitée dans le temps, dans l'espace (et souvent la vie « recommence », les dernières pages rétablissent le rythme régulier de l'existence du milieu ; une ou deux fois l'auteur nous quitte sur la liste des morts, sur l'image des troubles, tragique baisser de rideau du cinquième acte) on voit que le roman ramuzien, s'il est pénétré de lyrisme, s'il prend à la rêverie quelque chose de sa démarche irrationnelle, reste soumis cependant à une conception, du moins à une habitude d'esprit, dramatique.

L'*Amour du monde* nous représente les méfaits du cinéma dans une petite ville, qui ressemble à Cully et à Lutry. (C'est pour l'homme de chez nous un jeu amusant de localiser les scènes de Ramuz en retrouvant, sous les noms imaginaires des localités et des cours d'eau, les lieux qu'il décrit ou qu'il utilise pour combiner certains paysages ; que la scène soit à Lavaux ou à La Côte, dans les Alpes vaudoises ou en Valais, c'est une différence assez profonde pour modifier la signification poétique de l'œuvre ; mais je ne veux pas surcharger cette étude d'une géographie ramuzienne...) Ramuz serait-il donc un adversaire du cinéma, des inventions, du progrès matériel ? Pour un romancier rustique, rien de plus naturel que de maudire le mouvement qui altère les valeurs esthétiques et morales traditionnelles. Plus de costumes, plus de pittoresque, bientôt peut-être plus de chevaux, mais la puante fumée bleue du tracteur dans les labours. Cependant, cette fumée, je puis me boucher le nez pour me garder de la sentir; ou je puis au contraire admirer cette vapeur bleue sur la terre noire. On peut haïr le progrès, blessé qu'on est par l'enlaidissement; ou, au contraire, aimer son temps et l'effort de la vie pour s'adapter à des conditions nouvelles. Ramuz a choisi, nettement, la seconde attitude. Je crois bien qu'il l'a dit à un interviewer : « J'aime mon époque. » Encore un manquement à ce que nous avons appelé son pessimisme ! Pas de plus belle tentation pour le pessimiste que de vitupérer son temps, et ce qui distingue ce temps du passé qu'on idéalise.

Heimatschutz, protection de la Suisse pittoresque. J'imagine (ne connaissant guère l'homme que par son œuvre) qu'il ne faut pas parler à Ramuz de cette ligue, de cette défense, de cette foi. Dans *Raison d'être*, il dit leur fait aux « régionalistes », aux « amateurs de folklore ». « Nos usages, nos mœurs, nos croyances, nos façons de nous habiller, les mots à nous que nous pouvons avoir, et qu'on dise une boille au lieu d'une hotte à lait, toutes ces petitesses-là, qui seules ont paru intéresser jusqu'ici nos fervents de littérature (sévère, et injuste, M. Ramuz; mais vous avez vous-même qualifié *Raison d'être*

d'« injuste petite brochure ! ») non seulement on les tiendra pour sans importance, mais il conviendra de s'en méfier, parce que dangereuses. Il ne faut pas que rien, dans ce que nous ferons, s'adresse à la curiosité du lecteur. »[1] Cette attitude intéresse fort la curiosité du critique ! Evocateur, et souvent descriptif, Ramuz fait fi de la couleur locale. « Le particulier, dit-il encore, ne peut être pour nous qu'un point de départ » ; départ pour atteindre au général, explique-t-il, et pour ne pas tomber dans l'abstraction qui est à l'en croire le contraire du général. Convenons que l'abstraction (qui n'est pas le contraire du général, mais un procédé de généralisation) s'accorde mal avec la poésie, et retenons que notre auteur se pose franchement en artiste et s'oppose au type du penseur, en un milieu bourgeois qui, parce que bourgeois et pour des raisons historiques, produisit plus d'universitaires que d'hommes de lettres, plus de penseurs, vrais ou prétendus, que de poètes. Ce « particulier » que Ramuz admet comme point de départ de son ouvrage poétique, qu'il pratique pour se garder de l'abstraction et sans toujours atteindre au général, c'est en somme le « trait caractéristique ».

Peintre ennemi du pittoresque, romancier d'une région mais ennemi du régionalisme, Ramuz sait fort bien le prix de l'exactitude locale ; il la préfère à l'exactitude historique. Dans *Aimé Pache*, dans *Samuel Belet*, on relève quelques dates, certaines indications de coutumes anciennes ; le messager boiteux de la *Séparation des races,* son costume, les images de Napoléon qu'il vend, évoquent le début du XIX[e] siècle, alors qu'on aimerait, pour la vraisemblance, rejeter cette atroce vengeance dans un plus lointain passé. *La guerre dans le Haut Pays* est un roman historique. Ramuz n'a pas recommencé cette tentative, si bien réussie. Il semble que cette fixation dans le passé, ce qu'elle comporte de rétrospective documentation, lui ait été une gêne. Observateur personnel, il ne peut observer que son temps[2]. Imaginatif, son imagination ne se déploie pas sur le plan de

[1] Ed. 1914, p. 61, cf. 4[e] *Cahier vaudois,* p. 96.

[2] A l'occasion, il précise ; les *Signes parmi nous* sont plein d'allusions à l'année 1918.

l'histoire, mais sur celui du paysage et de la sensation. Le village valaisan, catholique, par sa fidélité aux vieux usages, lui permettait d'unir le pittoresque archaïsant au caractéristique. Ce qui engage certains lecteurs, épris de folklore malgré notre auteur, à préférer l'*Esprit malin,* la *Séparation des races*, la *Grande peur dans la montagne*, aux tableaux du village et de la bourgade lémaniques.

Il les prend comme ils sont, sans insister sur le modernisme, sans le dissimuler. *L'amour du monde* (1926), c'est une crise de modernisation. Le village vaudois de la *Beauté sur la terre,* (1927) est plein d'innovations. Sur la grande route passent « toujours les automobiles, roulant avec leurs capots qui jetaient des feux et leurs brise-bise qui vous tiraient dessus comme quand la flamme sort du canon d'une carabine. » Chez le syndic Busset, « qui aimait ce qui est durable, on a remplacé les mangeoires de bois par des mangeoires de fer. On a fait installer un moteur électrique dans la grange. On a acheté une botteleuse mécanique. On se tient au courant de tous les progrès... »[1] Voilà de ces traits particuliers, qui importent au juste caractère de la peinture. Mais il faut les faire rentrer dans l'atmosphère, les soumettre au style. Pour le Ramuz d'aujourd'hui, charger sa page de ces accessoires du progrès adversaire de la couleur locale, ce n'est plus une difficulté, parce qu'il a rompu depuis longtemps avec les conventions de l'idylle, parce que sa poésie se déploie dans une autre direction, parce que le lac est assez vaste, le ciel assez profond, pour les quatre dimensions de son univers. Mais entre chaque vol, il reprend pied sur terre. Ou des ondes émises par le sol lui apportent l'énergie de sa terre.

Parfois, il s'accorde de petites vacances. Vacances d'automne, de vendanges. *Vendanges*, ce délicieux album du dernier automne, ce sont des souvenirs d'enfance. Après vingt-cinq ans de vie littéraire, on peut s'offrir cette pause, se raconter, comme les bonnes gens. Comme les bonnes gens, ce poète énigmatique ne nous fait plus de mystère, dans *Vendanges,* et

[1] Pages 51, 79, 184, de l'édition Mermod.

s'abandonne à comparer le vieux temps avec le triste, le dur aujourd'hui : on faisait du vin, alors, du vrai vin, doré, complet, pas ce vin gris d'aujourd'hui, filtré, stérilisé ; les collégiens avaient des vacances de vendanges, en octobre, « car les vieux vous diront qu'il y avait encore des saisons, en ce temps-là, et chacun sait qu'il n'y en a plus... » etc. Aimable détente dans la manière du poète, ces *Vendanges* me ravissent et je les aime ; *La beauté sur la terre,* m'intéresse, et je l'admire.

II.

La mise en œuvre.

Double aspect de l'œuvre de Ramuz : la stabilité et le renouvellement. Chaque ouvrage est du même Ramuz, est Ramuz même, chaque ouvrage est une recherche nouvelle. La stabilité l'emporte. Sans doute, à comparer sa première œuvre et sa dernière, le chemin parcouru surprendrait. Mais l'étape surprenante, je la vois avant son début ; c'est la préparation de son début, c'est la crevasse sans pont visible qui sépare ses élégants alexandrins du *Zofingue-Noël* de 1898, ses gracieux poèmes en prose des *Pénates d'argile* (publiés en 1904, mais qui paraissent autérieurs à la manière du *Petit village* (1903), et l'affirmation de son système avec *Aline* (1905), surtout avec *Jean-Luc* (1909).

L'œuvre de Ramuz a la stabilité d'un homme volontaire, concentré, qui vit avec son temps mais surtout par soi-même, qui s'exprime indirectement par des tableaux de son pays, par des histoires qu'il imagine pour animer ce miroir, comme la pierre jetée trouble le miroir de l'eau. Sensibilité, qui ne se livre pas mais qui produit, et qui, dans l'action et l'expression,

bon gré mal gré, *se* produit. Enfoncer l'analyse dans l'articulation de l'œuvre sur l'auteur, retrouver dans le poème romanesque le cœur secret qui s'y dissimule, ce sera peut-être l'affaire de la critique posthume, si dans x années (et j'en suis bien sûr) l'histoire littéraire n'a pas éliminé les curiosités biographiques. Ce n'est pas aujourd'hui notre affaire.

Mieux que dans *Raison d'être* ou ces tranchantes affirmations d'«anti-poétique» [1], Ramuz expose ses principes, tôt arrêtés, sous le nom transparent du fictif Aimé Pache. Le jeune peintre vaudois, en ses années d'apprentissage, admire au Louvre «Chardin et le grand Gille de Watteau... ; le Mantegna du Parnasse l'habituait à la discipline des formes ; et la Pieta d'Avignon au *pathétique contenu.*» Un matin, dans son atelier, une impulsion lui commande de peindre des fleurs: «Il fut comme jeté en avant vers sa toile. Et voilà, ce n'était plus à présent en dehors de lui, c'était *en lui,* et *comme transposé*, qu'il voyait le petit bouquet.» «... tout s'exaltait dans *l'unité* et dans un *sentiment d'ensemble;* et, dans ce sentiment, Aimé se reconnut.» Il pense découvrir le secret des maîtres «dans une espèce de correspondance entre le dedans qui conçoit et ce dehors visible pour nous». Son épreuve s'achève sur cette note, moins limpide mais où se marque sa naturelle impulsion mystique : «Je vais partout vers la ressemblance, c'est l'Identité qui est Dieu.» [2]

Soumission des éléments à l'ensemble, accord parfait de l'œuvre et de l'artiste, besoin de produire pour s'exprimer si intense et si pur qu'il est chez le poète un sentiment divin. Esthétique de l'*unité.* Le système de Ramuz consiste à identifier les objets différents pour les réduire à l'unité.

Voilà pourquoi il est si malaisé de détacher dans son œuvre l'expression de la matière. Ses procédés peuvent paraître arbitraires (dans la mesure où nous croyons au libre-arbitre de l'*homo faber*), inventés par une volonté têtue et rebelle aux concessions ; imposés par la nécessité du tempérament ou

[1] *Salutation paysanne*, p. 78.

[2] *Aimé Pache peintre vaudois*, 1911, p. 142, 147, (je souligne), 350.

choisis pour les besoins du résultat cherché, ils ne sont pas artificiels. Il leur arrive, dans certaines manifestations excentriques, de manquer le but, de vibrer dans le vide, et d'irriter le lecteur incapable de tout admirer comme une bête ; mais ces moyens ne sont jamais de mauvais aloi ; ils obéissent à une logique personnelle.

Quand il conte, Ramuz première manière suit l'enchaînement naturel du conte. Il ne s'en écarte guère, de 1905 à 1915, jusqu'à la *Guerre dans le Haut Pays*. Plus tard, *Terre du ciel*, la *Séparation des races*, la *Grande peur*, reprennent la discipline du récit suivi, sauf à s'en affranchir en quelques particularités de l'exposé. C'est dans la *Guérison des maladies* que l'ordre traditionnel commence à se montrer atteint. Non que ce soit encore un tableau brisé qui n'ait pas un commencement, un milieu, une fin. Mais l'armature des faits perd de sa fermeté, tend à se dissoudre dans une illumination puissante et diffuse, dans une atmosphère de sentiments exaltés où les gestes, les événements, ne conservent pas leur signification coutumière. Un pas de plus : le conte tombe en morceaux. Les *Signes parmi nous* reçoivent le sous-titre de *tableau*. Pourquoi restituer celui de *roman* à *Présence de la mort*, à *Passage du poète*, qui sont, presque au même titre, des tableaux, des films ? Mais les peintures du *Passage* sont reliées par le symbole et le personnage symbolique dont nous avons vu la signification. Les *Signes* et *Présence* n'ont guère plus de lien que les morceaux divers groupés dans *Salutation paysanne* (1921) recueil chronologiquement encadré par ces deux ouvrages.

Cette composition brisée est-elle un manquement au principe de l'unité ? — Non, si l'unité est subordonnée à l'identité. Ce sont les ouvrages des mauvaises années. Des mauvaises années de Ramuz, je le crois encore, bien que je goûte ces ouvrages bizarres mieux qu'à première lecture[1]. Mais aussi,

[1] Voir mon étude sur *La littérature d'aujourd'hui dans la Suisse romande*, *Bibliothèque universelle*, octobre 1923, et en brochure, Payot, 1924.

prenons-y garde, des mauvaises années du pays, celles du désarroi causé par la guerre, la crise économique, une meurtrière épidémie, une grève révolutionnaire. Les *Signes*, *Présence*, tableaux du désarroi, et tous les moyens ployés pour produire cette impression d'anarchie, de révolte grondante des forces de la nature et des passions humaines. Ce sont des réussites, rebutantes, mais magnifiques si l'artiste parfait est celui qui se subordonne le mieux à l'objet. Ramuz avait conté tant de catastrophes ; le temps lui a suggéré de nous envelopper dans l'étouffement d'un cauchemar. Il l'a fait en maître qui connaît la logique du rêve et les éclairs de l'hallucination.

Le temps lui a donné l'exemple du cinéma. Que lui doit-il exactement? — L'idée, je suppose, de découper l'action en tableaux successifs dont chacun illustre un aspect, un moment capital du sujet; l'idée que l'éclat de chacun de ces tableaux importe plus que leur liaison. A peine si, dans les *Signes,* un compère, le colporteur biblique Caille, traverse la bande de bout en bout, tâchant à imposer aux accidents convergents une interprétation d'apocalypse. Pour le reste, les tableaux se rattachent à trois ou quatre séries : la chaleur de l'été dénouée par l'orage (*deus ex machina* trop habituel du drame ramuzien), l'épidémie, l'antagonisme des paysans et des ouvriers et la grève de la verrerie. Chaque série fournit un tableau à tour de rôle. Dans *Présence de la mort*, la structure n'est-elle pas plus libre, plus défaite ?... Les mauvaises années ont passé. Le cinéma impose encore son découpage à l'*Amour du monde,* roman du cinéma; mais la fable resserre son cadre et la liaison par les personnages se raffermit. La *Beauté sur la terre* nous apporte une composition renouvelée, intermédiaire en quelque mesure entre le récit logique et le film coupé, disposition que je ne sais mieux caractériser qu'en la comparant à l'enroulement des enveloppes d'un oignon autour d'un centre mystérieux ; difficile miracle d'agencement de cet ouvrage qui me semble marquer, dans l'œuvre de Ramuz, un sommet, et peut-être, on verra, un tournant de la chaîne, comme *Jean-Luc* au début, comme la *Guérison* au milieu.

Le cinéma a confirmé Ramuz dans son goût du raccourci et de l'ellipse. La technique du film lui a prêté certains procédés secondaires. Celui que j'appellerai l'*interférence*: l'auteur entrecoupe un récit par des images détachées d'un tableau différent; dans la *Séparation des races*[1], par exemple, nous voyons le colporteur Mathias descendre les vallées de l'Oberland vers Thoune et Berne (villes pas nommées, car il faut sauvegarder par le mystère la crédibilité du drame bilatéral), mais à chaque progrès de son voyage, une phrase, entre tirets et sans explication, nous montre la fille enlevée qui attend son sort, à l'autre bout de la Suisse, dans le village valaisan. Ramuz, qui fait confiance à l'ingéniosité de son lecteur, recourt de temps à autre à ce procédé.[2] Il a imité ailleurs un effet d'optique du film : la *surimpression*, la superposition des vues, l'image qui transparaît à travers une autre puis s'efface graduellement sous elle.[3]

Qu'un poète de la terre emprunte ces artifices et tente, avec un succès contestable, d'en enrichir la technique du verbe, on peut s'en étonner. Mais la raison profonde de la tentative apparaît si on observe que le film concilie deux arts chers à cet écrivain visuel : le drame et la peinture. C'est l'image pure mise au service de l'action dramatique. Et si le film coupe et isole, abolissant la distance et matérialisant le rêve, il se prête à certains effets de simultanéité. Le goût de l'unité et de l'identité devait pousser Ramuz à nous montrer, en une représentation simultanée, les images qui, surtout dans l'émotion intense, assaillent en même temps la conscience. Ce qui explique la confusion de certains chapitres des *Signes :*

« On entendait à présent un piano électrique, parce qu'à côté de la gare il y a un café-restaurant ; on voyait l'arbre (la chemi-

[1] Pages 74 — 78.

[2] *Amour du Monde*, p. 137, 169,.... Ce procédé, Ramuz ne l'a pas, littérairement, inventé. Jules Romains l'a essayé avant lui dans *Mort de quelqu'un* (1910; ch. IV, pp. 72 ss. de la rééd. de 1923). Mais en représentant, par interférence, simultanément ce qui se passe à Paris et au village, J. Romains nous avertit d'abord par quelques mots d'introduction : « A Paris.... Pendant ce temps... » Ramuz nous laisse nous tirer d'affaire sans poteau indicateur.

[3] *La Grande peur*, p. 100.

née de l'usine), tout le temps, continuer d'élargir son branchage à cause de la fumée sortant à gros bouillons et tout autour de l'ouverture à gros bouillons se déversant ; on enfonce deux sous dans une fente faite exprès, la musique saute dehors, les deux lampes à abat-jour rose s'allument, même en plein jour (on a payé); Caille allait, un premier morceau fut fini, mets vite dix centimes. »[1]

Qui ressent donc cela ? - Quelqu'un. Vous êtes bien curieux d'en demander davantage. Ce n'est ni Aloys ni Adèle. — N'y a-t-il donc pas des personnages dans ces romans ? — Si fait. Il y en a, et qui disent leur rôle d'une manière parfaitement distincte, dans le Ramuz première manière. Chacun a son caractère non pas analysé, le genre rustique s'y oppose, mais défini par ses actes, ses paroles, comme sa figure est, chemin faisant, décrite. Nous en savons autant sur Aimé Pache (unique, il est vrai, et pour cause), sur Samuel Belet (nous lisons ses mémoires), sur ce magnifique père Aviolat de la *Guerre dans le Haut Pays*[2] que sur n'importe quel personnage de tous les romans qui ne sont pas d'analyse psychologique. Autour des premiers rôles, des comparses évoluent. Ramuz ne renonce pas à dessiner, dans beaucoup de ses tableaux, la silhouette d'un grotesque ou d'un anormal, numéro pittoresque de la figuration, Rose la Folle, dans *Aimé Pache*, Jean le Fou dans la *Guerre*, l'idiot Mânu dans *la Séparation,* Clinchant dans les *Signes*, et Congo dans *Passage*, jusqu'à ce Chauvy dans la *Beauté*. Ce fantoche attendu se voit parfois confier un rôle moins ingrat ; ainsi dans l'*Amour du monde* l'aliéné qui se prend pour le Christ permet à l'auteur de joindre à l'alliage du monde indigène et des aventures imaginées un élément qui lui est cher, la divine aventure de Celui qui accorda aux pêcheurs d'un autre lac la pêche miraculeuse. A partir de la *Guérison*, qui marque un coude dans la chaîne, le personnage ramuzien se simplifie ou s'estompe. Il se fond dans

[1] Page 134, et tout ce § 19.

[2] Sur le « complexe paternel » des Aviolat, un des rares problèmes psychologiques développés en une certaine mesure par Ramuz, cf. l'introduction de mon édition d'*Adolphe*, 1921, éd. Spes.

la nature, surtout dans la collectivité de la bourgade, du village.

Certes, les protagonistes conservent encore une forte individualité. Le pêcheur Rouge, dans la *Beauté sur la terre*, n'est pas seulement dépeint; l'amour demi-paternel qu'il conçoit pour la belle réfugiée l'emplit d'une vie intense et pathétique. Et cette fatale Juliette, jamais décrite, à peine nommée, elle nous est rendue présente, elle nous est imposée par l'attrait qu'elle exerce sur tous ; l'auteur opère autour d'elle une sorte de vide, que tant de désirs en vain veulent franchir ; il l'établit, comme une ampoule rayonnante, au centre de la matière vivante qui s'enroule autour d'elle. Ces personnages sont détachés par une sorte d'allègement, gonflés qu'ils sont de passion et de rêve, définis par l'impulsion d'instinct qui se fait sentir en eux, ou par leur ligne d'insertion dans cette masse colorée et mouvante que forment les humains du groupe et les éléments du paysage. Car l'*unité* ramuzienne produit l'*unanimisme*, en même temps que la fusion du peuple et du pays.

Je n'oserais plus affirmer [1] que l'unanimisme de Ramuz est absolument distinct de celui dont Jules Romains et ses « copains » de l'Abbaye ont posé la théorie et tenté la pratique. Certaines influences sont subies inconsciemment. Mais entre Romains et Ramuz les différences paraissent plus profondes que l'analogie [2]. Si la foule citadine réduit les particuliers à l'âme collective, notons que l'individu cultivé résiste cependant mieux à cette assimilation. Les états d'esprit collectifs sont une propriété de la mentalité primitive. Semi-primitif, le paysan n'aime pas se distinguer. Le Vaudois surtout se plonge volontiers dans l'anonymat du groupe. Au *je* qui s'affirme ou s'accuse, sa crainte de se compromettre préfère le *on*, l'impersonnel et le facile alibi. Ramuz incline à l'unité. Son peuple lui offre ce penchant à l'unité, cette invitation à unir, à confondre, à se confondre.

[1] Comme dans mon étude sur *La littérature d'aujourd'hui...*

[2] Cf. les études remarquables de M. A. Dami, dans la *Semaine littéraire*, sur *J.Romains* (septembre 1926) et sur *Ramuz et Claudel* (mai 1924.)

Nous l'avons vu, vers la fin de la guerre, au moment où la révolution russe le remplissait d'une sorte de vaste espoir humanitaire, appeler de ses vœux dans le *Grand printemps* (1917), « la venue du peuple-poète, c'est-à-dire de tous en un. »[1] Ce souhait éclaire par avance, nous l'avons vu, le sens de *Passage du poète*, mais rend compte aussi de la tendance nouvelle qui se marque, dès 1917, dans la *Guérison des maladies :* crise d'une famille, complexe de famille, car Marie Grin, « déjà mariée »[2] mystiquement à son ivrogne de père lui sacrifie (par nécessité mystique ?) l'amour du Parisien, voyou régénéré ; mais par surcroît, crise collective de la ville et du pays, par la vocation de la sacrifiée qui prend sur elle les maladies, et par la prédication de son père qui répand son trouble évangile. Un réaliste eût donné de ce drame commun une peinture où l'on aurait vu chaque bonhomme jouer son bout de rôle. Ramuz a insisté, sans les expliquer, sur les jeux de l'inconscient déployant leurs effets dans l'âme collective. Et désormais il nous accoutume à l'expression impersonnelle des impulsions, des sentiments, éprouvés par qui ? — par *lui,* par *elle,* par *on,* par *nous,* par *je,* par tout le monde, par l'auteur.

Communisme, indétermination, qui se traduit par un système nouveau d'exposé, de discours.

Dès ses débuts, Ramuz a appliqué son style rustique non au dialogue seulement, mais au récit et même à la description du paysage. Certains s'étonnèrent alors de ce parti, pris une fois pour toutes, en connaissance de cause. — « Si ce ne sont pas les personnages qui voient tout cela, mais bien l'artiste, pourquoi fait-il passer ses sensations personnelles à travers leur cerveau et pourquoi surtout emprunte-t-il leur langage ? »[3] — Parce que le dualisme de l'auteur et de l'acteur est le grand écueil du récit rustique, et que Ramuz, contrairement à certains

[1] *Grand printemps,* p. 78 ; cf. *A propos de la Russie, Semaine littéraire,* mars 1917.

[2] Page 75 de l'édition des *Cahiers vaudois.*

[3] Paul Seippel, *Journal de Genève,* 16 juin 1907, sur les *Circonstances de la vie.*

de ses prédécesseurs mais suivant d'autres précurseurs, devait passer par dessus toute invraisemblance théorique pour obtenir l'unité de ton.[1] Il conte comme si son histoire était dite par un vieux paysan, à la veillée (sans recourir formellement à cet artifice). Il voit le paysage comme par les yeux du personnage rustique. Cette transposition certes ne va pas sans convention (l'art jamais ne s'en passe), convention que Ramuz dévoile, avec sa naïveté ou son détachement de créateur, lorsque, dans le cadre longuement décrit d'un haut pâturage, il déclare, à quatre reprises, que les vachers de l'alpage ne voient plus ces choses, « regardant avec les yeux de l'habitude qui sont les yeux de ne pas voir. »[2]

C'est l'auteur qui les voit, qui emploie sa forte volonté et son sens artistique affiné par le commerce des maîtres, à se ravaler au niveau des simples, à se fondre dans leur groupe, ou à s'établir avec eux sur un plan érigé par l'art, dans une nature stylisée. On voit combien l'unanimisme des ouvrages de sa seconde période est dans la logique du développement de Ramuz. Cette assimilation de l'auteur et de ses personnages résulte d'une tendance lyrique, d'une vocation de poète, dont les romans nécessairement tournent au chant, à une sorte de confidence obscure, où le *moi*, qui se refrène ou se sublime, revêt l'apparence des êtres et s'exprime dans leur langage.

Ce langage rustique, Ramuz l'a choisi, en 1903, pour son premier livre, l'idylle du *Petit village*. Il s'excuse, dans l'avertissement, d'user « d'un vers déjà démodé et bien inharmonique. Il y est venu malgré lui. Il cherchait une forme qui fût maladroite, un peu rude et hésitante comme cela même qu'il avait la trop grande ambition de vouloir peindre.» Comparé aux Ramuz de la maturité, le style du *Petit village* est le plus classique, le plus harmonieux. Mais le principe était trouvé : maladressse, hésitation, pour rendre, par une imitation du

[1] Problème très bien élucidé par H. Matthey, *art. cit. Bibl. Univ.* décembre 1917, p. 413 s.

[2] *Séparation*, p. 9-10.

français parlé dans la campagne vaudoise, l'âme fruste, réticente, le sentiment instinctif, la pensée naissante et sans discipline logique.

Cette manière de Ramuz a évolué, s'est exagérée, exaspérée parfois jusqu'à la gageure, comme si les pieds du paysan-poète n'étaient jamais alourdis d'assez de terre, comme s'il fallait en remettre pour qu'il parût plus authentique.

Le langage ramuzien est une stylisation, par choix arbitraire, du parler rustique vaudois. Ramuz n'admet presque aucun mot local. Si par aventure il risque un terme du crû, aussitôt il l'explique entre parenthèses, tant est net son désaveu du folklore, du pittoresque de vocabulaire. Il a soin d'éliminer les mots littéraires, académiques, parisiens. Le rustique sait peu de vocables; privé des termes techniques locaux, son lexique est pauvre.

Tout l'effort de Ramuz, créant son style, a porté sur la syntaxe. Chacun le remarque. Laissons aux auteurs des thèses qui déjà peut-être s'élaborent dans nos universités, le soin de dresser l'inventaire critique des rares particularités verbales et des importants procédés syntactiques de notre écrivain. Ses attaques massives (« Il y a que... »), ses manières propres de coordonner les propositions, d'éloigner les relatives de leur antécédent, ses parenthèses, ses changements de temps (mais il emploie sans défaillance l'imparfait du subjonctif, preuve qu'il n'est pas asservi à l'usage populaire), son usage extensif du mode passif, ses répétitions bibliques, etc., autant de recettes pour fabriquer du naturel, du naïf, pour donner, par le rocailleux, le cahoteux, par l'hésitation et le balancement, la sensation de la terre lourde, des mains calleuses, des fronts durs et des cœurs secrets. Recettes, mais appliquées par un artiste qui sait que les moyens sont les serviteurs de la changeante beauté. Il est facile de faire du mauvais Ramuz. Lui seul en fait du bon... Encore aimerait-on savoir si cette stylisation du langage rustique se vivifie par un contact permanent avec les rustiques modèles, ou si elle évolue dans le cerveau de l'auteur comme un phénomène en vase clos... Cette

évolution constatée nous ramène à l'étude du discours unanime du Ramuz dernière manière.

Langage de la rêverie... Marie Grin, alitée, pense à l'amoureux qu'elle a repoussé, imagine le bonheur en ménage qui ne sera pas le sien :

« Si seulement elle avait cousu le ruban à son chapeau, en signe de permission, un bras aurait été passé sous le sien pour toujours. Je marche dans la vie sans crainte de tomber: chantons dans notre petit ménage. Voilà qu'*il* m'a été donné, et on ne me le reprendra plus. J'ai frotté la casserole, elle brille à son clou comme une montre d'or. Elle avait un peu mal au cœur, mais il en est toujours ainsi les premiers mois. »[1]

Souvent le discours supposé est inséré, par petites phrases, sans signe spécial, dans la page narrative ou descriptive. Il faudrait citer abondamment. Laissons le plaisir des fiches aux auteurs des futures thèses ! Mais voyons encore la petite Emilie, qui porte le repas des vignerons et mêle ses réflexions tacites à l'inventaire du paysage : « Elle avait un chapeau de paille avec un ruban de soie, elle avait ses beaux cheveux blonds : oh ! qu'est-ce qu'on cherche dans la vie ? Elle demande aux arbres s'ils ne l'ont pas vu. » La terre, les arbres énumérés, le lac, les montages, ce n'est pas ce qui l'intéresse : « C'est posé à côté de vous et nous on est posé à côté de ça, pour un moment, et puis c'est tout. Elle va seule, avec son ombre. » A la vigne, elle trouve son père et ses frères: « Elle pose son panier sur le mur... puis elle attend qu'ils soient revenus, parce qu'ils mangent sans assiette, sur le pouce. Et c'est mon père. Et ils reviennent. Ils ont été se laver les mains, ils reviennent; c'est mon père et c'est mes frères, mais ils ne disent rien, parce qu'ils n'ont rien à dire; ils ne lui ont rien dit à elle, et puis c'est aussi qu'ils ont faim. »[2]

Sautant d'une personne à l'autre sans avertissement, le lecteur procède avec contention d'esprit à travers ces pages, où le

[1] *Guérison...* p. 123.
[2] *Beauté sur la terre* p. 163 — 164.

drame de la vie simple lui demande autant d'application qu'une lecture philosophique. Parfois l'identification de l'auteur avec un personnage choisi, marquée par *nous*, par *je*, paraît s'affirmer ; mais bientôt la constellation s'efface sous un nuage. Le discours indirect, l'indirect libre (soit sans verbe introducteur)[1], surtout le discours direct non introduit, participent à ces exposés qui affectent souvent l'allure du *monologue intérieur*, cher maintenant à James Joyce, en France à Valéry Larbaud.

Ramuz agrège et confond les personnes. Par un effort apparemment contraire, mais peut-être complémentaire, car le désir de malaxer la masse humaine et de se fuir soi-même peut aller jusque là, on a vu Ramuz, dans l'inquiétude de l'après-guerre, porter la main sur la personnalité, la soumettre à une division psycho-physiologique. Le chemineau de *Salutation paysanne* observe que sa barbe pousse toute seule ; il dort avec une moitié de lui, avec l'autre moitié de lui, il réfléchit. Et voici sa philosophie : « il y a bien quatre ou cinq parties de vous, qui sont en vous, chacune va de son côté. Votre barbe pousse sans vous. Votre estomac a faim sans vous. Vos pieds s'arrêtent de marcher sans vous. » Sagesse qui ne semble pas grosse de conséquences poétiques. Cependant Firmin, de la *Séparation*, [2] après son coup de tête, se souvient de cette théorie ; alors que l'opinion publique « par petits points posés séparément un peu partout tout autour du village » s'accorde pour lui reprocher l'enlèvement de la

[1] Cf. Marg. Lips, *Le style indirect libre*, Payot, 1926, p. 104 : reproduit un passage du *Bubu* de Ch. L. Philippe (1901) qui emploie les mêmes procédés, commenté ainsi par L. Spitzer: « L'auteur ne prend pas parti; il énonce les motifs qui font agir ses personnages. Il ne dit pas si c'est lui qui parle, ou l'opinion publique, ou ses héros. Ainsi l'imagination du lecteur a libre cours; il résout la question comme bon lui semble et ce choix lui donne l'impression d'entendre parler plusieurs personnes à la fois. » J'ai relevé d'autres analogies de style avec Ramuz dans le *Père Perdrix* (1903). Ramuz a subi l'influence de Ch. L. Philippe plus sûrement que d'autres qu'on a alléguées. Sa profonde originalité ne doit pas faire croire à son entière autonomie, qui serait un phénomène unique. Il est assez clair que son développement d'après-guerre coïncide avec une crise analogue des écrivains français d'avant-garde. Mais ce sujet, qui n'est pas aujourd'hui le mien, ne se pourra bien traiter que plus tard.

[2] Pages 46, 51.

Bernoise, il s'explique son acte impulsif : « Mais c'est qu'on est deux (il pense) ; on est deux personnes sous une seule tête. On est deux hommes : un qui a fait, l'autre qui s'étonne, et lequel des deux est le vrai ?... Il mettait entre ses genoux ses mains vides de faire après avoir fait. Est-ce que c'est elles qui ont fait, ou bien moi qui ai fait ? » Mais ici nous sortons décidément du collectivisme, nous retrouvons un procédé d'analyse élémentaire auquel Ramuz a recouru déjà pour indiquer la complexité de l'être, pour laisser entrevoir le « plus profond, là où on ose à peine regarder. » [1] David Aviolat et le narrateur de la *Guérison* constatent, après Jean Racine, que « l'homme est fait de deux moitiés qui se contredisent l'une l'autre. » [2]

Monologue intérieur, discours comme l'antique scolie passant de bouche en bouche, chœur auquel les choses mêmes participent : « cependant les choses disent aussi une parole... elle sont une réunion qui dit : « On est là. » Les platanes parlent, disant : « On est là. ».... La fontaine dit : « On est, on coule, je fais beau où je coule.... » [3] J'abrège le discours de cette babillarde qui s'épanche au soleil. Mais je donne un conseil au lecteur qui cherche péniblement son chemin au milieu de tant de pesantes paroles. Qu'il lise, — comme au temps des aèdes, des jongleurs, des manuscrits rares, — à haute voix. Mieux encore, qu'il trouve un lecteur. Et, si C.-F. Ramuz annonce une lecture de ses œuvres dans votre ville, prenez un billet au premier rang, courez l'entendre.

Ce que vous aviez pressenti aux pages de ses livres vous sera clairement prouvé : l'art de Ramuz est un art de parole, non de plume, son style est un style oral. Il en est de lui comme de maître Rabelais, comme de Péguy, comme de Claudel. Ils fatiguent le cerveau de qui les lit des yeux, ils touchent l'esprit et le cœur en passant par l'oreille. Et maître François, maître Péguy, Son Excellence Claudel aussi dans une moindre

[1] *Jean-Luc*, p. 41.
[2] *Guerre*, p. 157, *Guérison*, p. 147.
[3] *Signes*, p. 14.

mesure, sont de style oral pour la même raison : lettrés raffinés mais élevés près de la terre, près du peuple, ils ont écouté le langage du peuple ; ils ont éprouvé l'accord de leur rythme interne de vie avec les rythmes, les balancements, les répétitions du langage populaire.[1] De cette forme instinctive ils ont fait une beauté concertée. Ils ont soumis le naturel à la discipline d'un art formé à la ressemblance de la nature. Pour retrouver sous leur forme pesante, volontaire, dédaigneuse des recettes de beauté et des exercices de souplesse, l'accent de la vie drue et la fraîcheur des images, il n'est que de faire passer par la gorge et les lèvres, de rythmer par le balancement du bras et des épaules, ces paroles de l'artiste qui donne une voix au peuple.

On prétend qu'aux origines médiévales, le dialogue comique est peut-être sorti des monologues débités par un histrion, qui mimait l'action et variait sa voix. Aujourd'hui Moscou possède, nous dit-on, un théâtre en miniature où un seul comédien cumule les emplois de la direction, de l'administration, et joue lui-même, en changeant de ton, en variant les accessoires, tous les rôles de toutes les pièces. Ramuz me fait penser à ces jongleurs du vieux temps, à cet homme-théâtre d'aujourd'hui. Ce rapprochement m'invite à insister sur le caractère dramatique de son art. Nous avons vu que le choix et la coupe de ses sujets étaient soumis à une habitude d'esprit dramatique. Ce discours continu, monologue ou dialogue latent, n'est-ce pas un drame qui se joue ? A en croire certains hellénistes, les récitations homériques étaient des représentations, l'épopée était la tragédie plus qu'en puissance. Le trouvère Ramuz passerait-il aisément de la chanson de geste au mystère ? Peut-être faut-il donner raison à ceux qui ont vu dans son *Histoire du soldat, lue, jouée et dansée*, mieux qu'une tentative isolée, comme un regret... ou une promesse [2].

[1] Cf. les théories de Marcel Jousse, exposées par Fréd. Lefèvre, *Chroniques du Roseau d'Or*, IV, p. 52, 58, 65.

[2] C. A. Cingria, dans *Pour ou contre Ramuz*, p. 134, 135.

Pour ses poèmes dramatiques et narratifs (c'est ses romans) il n'a pas besoin du musicien ni du peintre. Cette frange de poésie, cette indétermination de l'état d'âme que nous avons notées, font à l'histoire comme une ambiance musicale. Mais Ramuz excelle surtout à brosser le décor, à l'éclairer, à le changer. Voilà pourquoi je ne crois pas qu'il passerait sans peine ni dommage du livre à la scène. Il aime trop peindre, avec des mots, il se plaît à la description. Il a même encombré son métier de toute une technique picturale, qui n'est pas neuve en son principe, car on a beaucoup peint dans la prose française moderne, mais que, avec son goût des extrêmes, il a poussé jusqu'aux extrêmes bornes de la possibilité littéraire. C'est dans cette direction que le style oral de Ramuz et son penchant dramatique trouvent leur limite et leur correctif, de même que le cinéma reste en deçà de la liberté idéale du drame pur dans la mesure où il est lié aux nécessités de l'espace, aux conventions du tableau.

Ce n'est pas par fantaisie que Ramuz a choisi un peintre vaudois pour héros de son roman de jeunesse. Sa vocation est d'un peintre littéraire. Il a déclaré en des pages ferventes ce qu'il devait à « l'exemple de Cézanne ». [1] Son amitié pour des peintres d'avant-garde est notoire. Ramuz voit. Il imagine, semble-t-il, non les âmes mais les formes, non les sentiments mais les attitudes, non des paroles mais des images. Sa condamnation de l'intellectualisme ne part pas d'un adepte de la poésie pure ou d'un musicien, elle est la réaction d'un artiste plastique. Son art est discours, mais son verbe se met au service d'une conception spatiale de la matière et de l'esprit, d'une philosophie de l'espace éclairé et coloré.

La description du paysage est un élément traditionnel du roman rustique. Pour cela, comme pour le reste, Ramuz a commencé par accepter les règles du genre. Peut-être est-ce le goût du paysage, la vocation de l'image littérale ou symbolique,

[1] 4me *cahier vaudois*, 1914.

qui l'ont voué à ce genre. Image littérale, quand il y a simple description. Image symbolique, lorsque la nature s'accorde aux sentiments des personnages ou se prête à les exprimer. Symbole quand les personnages, mi-concrets, mi-abstraits, liés à la nature qui les enveloppe et leur correspond, représentent des thèmes généraux, des mythes en puissance, comme la fille étrangère, le pêcheur vieillissant, le cordonnier bossu et musicien de la *Beauté sur la terre*.

Descriptif, Ramuz est un artiste accompli. Le plus brisé et malaisé de ses livres nous offre des tableaux qu'on détachera pour les conserver dans la galerie des anthologies... Je feuillette l'*Amour du monde*... Voici Lugrin, qui n'a pas été pêcher ce soir-là, qui répare son bateau; il a mis fondre la poix sur un petit feu, allumé entre quatre pierres; ses enfants, le corps bruni, sont assis à côté du feu; une petite fumée bleue monte, toute droite, « une petite fumée bleue comme une colonne de verre, et on voyait le lac, la montagne, le ciel à travers. » Puis le jour baisse, le feu éclaire davantage, devient jaune, tandis que l'eau devient noire, comme la montagne et le ciel.... Plus loin, c'est la vaudaire, le vent brusque et chaud, né « dans le fond du lac », qui transforme le paysage, fait courir sur l'eau soulevée un troupeau de moutons[1]... Tableaux sans taches, de notre terre, de notre lac, pures images de notre meilleure âme.

Il n'y a pas les tableaux seulement, mais les images de détail, les comparaisons, que cet écrivain, ennemi de l'abstraction, attentif à la nature qui est un livre d'images, tributaire de l'expression populaire qui est spontanément imagée, trouve avec bonheur, place avec discernement, sans excès. Il nous les offre, familières ou farouches, avec leur entier pouvoir de surprise... Aline et sa mère, le matin, faisaient leur ménage, soignaient la chèvre, « et l'heure du dîner était bientôt là. Alors, quand la journée a tourné, le temps va vite; c'est comme un seau qui s'est rempli lentement, qu'on retourne et

[1] Pages 74, 93.

qui se vide tout d'un coup. »[1] — Quand Joseph, de la *Grande peur*, quitte l'alpage contaminé, revient furtivement au village trouver Victorine et la découvre couchée morte sur son lit, « son cœur a commencé à sauter derrière ses côtes comme un oiseau dans sa cage, faisant du bruit ». [2] Suit la magnifique scène du funèbre revoir, point culminant de cette sombre histoire, qui se déroule sobrement, sans autre image. — Au dénouement de *Présence de la mort*, lorsque le soleil effondre les glaciers, « la paroi de rochers faisant bordure aux pâturages a bougé comme quand un cheval qui a des mouches fait bouger sa peau... Les crevasses, immobiles et droites, ... ont ployé dans leur milieu comme un arc sous le genou. Il y a eu comme si des centaines de pièces d'artillerie partaient toutes ensemble.[3] » — Ailleurs, au café du village, « les quilles dégringolaient comme quand on éclate de rire.[4] »

Imagier, Ramuz est un artiste sûr, varié, sensible et volontaire. Mais sa volonté de peindre le pousse à des expériences. Sur la toile, le lac est représenté par une bande verticale de peinture bleue. Sur la page de Ramuz, voici que nous retrouvons parfois ce mur vertical, que les bateaux « remontent. » Notre œil, ou notre cerveau, voit en perspective. L'auteur juge bon de rompre cette accommodation naturelle. Il se tient devant son chevalet et soumet le sujet à une interprétation, pour une fois, très cérébrale. « Entre les troncs, le lac est dressé tout debout; son coutil pend par rectangles, bouchant exactement les vides, ces rideaux de lac sont tendus de tronc à tronc, et comme maintenus dans leur fixité par un poids; on voit par place des choses peintes dessus, un bateau, un cygne, un second bateau ;

[1] Ed. 1905, p. 23. Ramuz, sans le dire, et suivant son habitude, a retouché le texte *d'Aline*, pour la réédition du *Roman romand*, et plus encore pour celle de Grasset.

[2] Page 208.

[3] Page 207.

[4] *Beauté sur la terre* p. 22. — Remarquons, dans tous ces exemples, que ce sont des comparaisons en bonne et due forme, et non de ces comparaisons abrégées, allusives, qu'on nomme métaphores. Cette préférence est conforme à tout le système ; il faut être direct, carré, symétrique.

il s'avance.[1] » Son parti pris de peintre est clairement affirmé: « Marquons encore les choses ici, puisque c'est un tableau d'elles qu'on cherche à faire et noter dans l'espace la place que chacune occupe, avant d'y inscrire leurs déplacements[2]. »

Métier de peintre, presque de physicien étudiant l'optique. Voici un chemineau, couché au revers du talus, qui masque avec son pied une partie du paysage et se distrait à supprimer ainsi, tour à tour, une église, un village, un champ: « C'est moi qui commande, je fais, je défais... jusqu'au ciel du bon Dieu, contre quoi j'agis, si je veux; pas besoin de lever le pied beaucoup plus, pour que j'y entre, et j'y dérange des choses, il bâilla... »[3] Un démiurge, ce chemineau; avec la vue, il a reçu le pouvoir, non seulement de posséder ce qu'il voit, comme le Bohémien de Béranger (« Car tout voir, c'est tout posséder ! ») mais de créer et d'abolir. De même, le paysan qui se lève avant l'aube va « créer le jour », avec ses mains, avec ses yeux[4]. Le pêcheur Edouard Panchaud est couché au fond de son bateau; s'il se lève et regarde par-dessus le bord, « tout change... Il n'est rien qu'un homme, mais n'importe quel homme suffit. C'est la plus précieuse chose. L'homme était couché, il se lève. On le voit grandir peu à peu contre la montagne et la dépasser. Il organise tout, de chaque côté de sa personne. Ça ne disait rien, ...ça n'existait pas, tout était vide; — un sens est venu à tout. [5] »

Cette métaphysique de la vision créatrice ne s'exprime aussi carrément que dans les Ramuz des années de désarroi, 1919 à 1922. Mais l'effet de cette conception demeure sensible dans ses plus récents ouvrages[6]. Loin d'emprunter au cinéma, qui visiblement le préoccupe, la rapidité, la volupté du libre mouvement, il semble regarder le film sans moteur; il décompose

[1] *Signes parmi nous*, p. 24.
[2] *Ibid*, p. 37.
[3] *Ibid*, p. 17.
[4] *Salutation paysanne*, « Création du jour. »
[5] *Présence de la mort*, p. 69.
[6] Cf. *Amour du monde*. p. 66, 67; *Beauté sur la terre*, p. 56, 93.

le mouvement en poses successives, nous met ces dessins sous les yeux les uns après les autres. Un personnage, traversant la scène, est représenté en trois compartiments d'une feuille d'Epinal : « Il a été là... Il a été là... Il n'a plus été là. »

Le chemineau-démiurge, le pêcheur qui ressuscite et organise la nature en dressant la tête au-dessus du bord de son bateau, ce sont des frères, des doubles du poète qui passe dans le vignoble et lui révèle son âme. C'est l'auteur-acteur du drame verbal et pittoresque, c'est « tous en un », c'est l'animateur de la matière unanime où le personnage humain détermine l'arbre, le lac et la montagne, les assimile à son intime nature. Percevoir c'est créer, peindre c'est animer. Il suffit qu'un objet soit nommé, qu'un paysage soit montré, pour que l'âme qu'ils enferment se trouve libérée, nous parle et s'unisse à notre âme.

L'unité de l'art de Ramuz est une unité interne, dédaigneuse des transitions formelles, supérieure à ses recherches excentriques, à ses apparentes contradictions. La meilleure explication de cet art, de sa nécessité, je la trouve dans cette formule, fondée bien que discutable, d'un contemporain français : « Confiance totale dans les images, identité absolue entre l'observation réaliste et la psychologie la plus intérieure. »[1]

Mai 1928.

[1] André Salmon, *Nouvelles littéraires*, 5 mai 1928, p. 8.

NOTE SUR LES « SIX CAHIERS »

M. Bloom se baissa et retourna un bout de papier dans le sable. Il le prit et l'approcha de ses yeux pour essayer de le déchiffrer.

James Joyce, Ulysse 434

Aux *Six Cahiers* se rattache pour nous le souvenir d'une découverte, plus exactement celui d'une certitude qui a jailli soudain, cristallisant et fixant tout ce que l'on avait soupçonné et déduit jusqu'alors et nous en prouvant la réalité.

Sur C.-F. Ramuz homme, sur C.-F. Ramuz moraliste et penseur, l'on avait pu imaginer beaucoup. L'on *savait* sa puissance et sa profondeur, l'on *savait* son sens et sa pénétration de la vie, mais de l'analyser, mais de le préciser nous était ardu voire impossible.

L'homme nous était apparu au travers d'une fiction toujours, au travers d'un poème ou d'une tragédie, sous le masque de la folie de Jean-Luc ou de la perverse malice de Branchu, sous le rythme de telle parole du Poète ou du pêcheur Décosterd, dans le rapide éclair qui enregistrait un aspect du lac ou de la montagne.

Et de vivre en même temps que naissait l'œuvre de C.-F. Ramuz, soumis aux mêmes courants et aux mêmes passions, nous empêchait de bien discerner le sens profond de son œuvre, trop proches encore que nous étions de lui par notre naissance et notre éducation.

Ramuz réel, sans le masque de son invention, dépouillé de

ses personnages, de son pays nous ne le connaissions que par *Raison d'être* la Raison d'Etre de sa jeunesse, du premier Cahier Vaudois, et celle si précieusement mûrie qui paraissait il y a peu d'années aux éditions du Verseau.

Vendanges encore nous apporta quelque certitude sur l'homme; par recoupements et comparaisons, par la superposition des souvenirs et des émotions successives, on le délimitait mieux déjà.

Car l'homme nous attirait, par son mystère que nous tentions en vain d'éclaircir, par ce que nous pressentions en lui surtout de total, d'achevé, d'*humain* au plus puissant degré.

Et l'œuvre et ce que chaque année y ajoutait, par sa plénitude et sa croissante sérénité[1] augmentait notre désir de parvenir à l'homme.

Ce Ramuz brut, celui dont nous avions pressenti déjà et déduit l'existence, les *Six Cahiers* nous l'offrent.

Un Ramuz latent, un Ramuz à l'état second, dont les romans et les poèmes cachaient l'exact contour et drapaient la profondeur.

Ramuz pourtant n'a pas voulu nous donner des souvenirs encore, parlant quelque part dans les cahiers du temps futur où il aura, et alors seulement, le droit de les écrire. Et l'introspection et la dissection du soi, l'analyse pure sont trop éloignées de son caractère pour que l'on puisse imaginer que tel ait été son but.

C.-F. Ramuz est l'architecte, est le constructeur, l'homme d'action. L'analyse chez lui n'est que de départ pour la synthèse et pour l'exacte construction.

Et ce qu'il a édifié dans ses *Six Cahiers*, savamment sous le désordre voulu et l'apparente complexité, c'est sa Raison d'Etre, sa raison d'être à lui C.-F. Ramuz, corps, cœur, raison et âme, telle qu'elle s'est imposée à lui, et telle qu'il l'a voulue,

[1] Que l'on ne prenne pas ce mot en son sens vulgaire. L'angoisse d'un Pascal est sereine, sereine aussi la douloureuse inquiétude d'un Dostoïewsky.

car la foi est inutile sans la volonté de la rendre effective et de la réaliser.

Comme il construisit ses œuvres, patiemment, obéissant à la raison qui se dégage de la vie et du sol, en même temps qu'elles, il s'est construit lui-même.

Les *Cahiers* sont le témoignage de ce long effort.

Cette architecture de l'homme, ces épures qu'il nous livre, elles n'étaient, nous le savons, pas nécessaires peut-être, parce que, au delà de son œuvre et par elle, nous l'avions ressentie aussi et réalisée inconsciemment déjà ; mais elle nous est précieuse à trouver noir sur blanc, en mots clairs et en phrases nettes, car il est des choses qu'il faut connaître écrites et non déduites seulement pour les bien éprouver et pénétrer.

Et ce que telle petite phrase nous laissait deviner seulement, nous le retrouvons défini dans telle *Remarque* ou dans une des deux précieuses *Lettres* adressées à ceux qui l'aidèrent à réaliser sa tâche.

Que l'on considère les *Souvenirs sur Strawinsky* ou le *Pour prendre congé* du dernier cahier, les *Lettres* ou les *Remarques* ou encore ces quelques pages de *Citations* qui terminent les *Cahiers,* l'on se trouve en présence d'un Ramuz d'un seul tenant et dont l'unité de structure apparaît nettement.

Ce n'est guère que maintenant que l'on commence d'apercevoir l'acuité du conflit qui oppose le matériel au spirituel. Cette tragique prédominance du quantitatif sur le qualitatif qui fait la gravité de l'heure actuelle et que l'on ressent dans le domaine social comme dans la politique et dans le domaine intellectuel comme dans l'économique, Léon Daudet dans son splendide *Courrier des Pays-Bas* en a rendu toute l'intensité.

A l'état premier de l'homme tel que l'envisagent habituellement ceux qui se mêlent de le régir et de le décrire, homme quantitatif, homme réglé et mû par sa volonté et sa raison humaines, par l'accident ou la loi tels que les hommes les conçoivent, soumis à de seules notions de force ou de

masse tangibles en quelque sorte, correspondent et s'opposent un état second et une vie seconde, homme qualitatif, soumis à des raisons et à des lois extra humaines et qui dépassent de beaucoup l'habituel entendement.

Cette vie profonde, cette vie de l'esprit, celle qui demeure en l'homme par delà la vie apparente et extérieure, cette vie où la qualité l'emporte sur la masse c'est celle que C.-F. Ramuz dans toute son œuvre s'est attaché à déceler, celle dont partout il a montré l'absolue prédominance.

Le rythme de C.-F. Ramuz est qualitatif.

Et c'est à ce rythme profond qu'est soumise la vie même de C.-F. Ramuz comme le furent celles de Jean Luc ou de Besson le vannier. Cela ne fut pas compris toujours, et si le lecteur n'a pas voulu ou n'a pas su dégager cet élément essentiel de l'art, de l'invention et de la psychologie ramuziennes, le doute après la lecture des *Cahiers* n'est plus permis.

La victoire du qualitatif sur le quantitatif, c'était le but déjà que poursuivait C.-F. Ramuz dans *Raison d'Etre* démontrant son absolue nécessité dans la vie du peuple comme dans celle d'une cité, démontrant que de négliger et de laisser se perdre les notions les plus hautes et les plus nécessaires parce que les plus spirituelles, menait ce peuple à sa décadence et la cité à sa prompte ruine.

Le politique a négligé ce net avertissement.

Les *Six Cahiers* marquent le retour de C.-F. Ramuz à l'action politique; de même que la *Lettre* parue au 1er cahier de l'Anglore ils nous montrent Ramuz à nouveau revendiquant ses responsabilités et s'attaquant au mal qui mine notre civilisation latine et chrétienne, prouvant la réalité du seul qualitatif dans la vie. De là leur importance capitale dans l'œuvre de C.-F. Ramuz. Et par eux nous voyons mieux l'unité de sa vie et de son œuvre.

Cette amitié qui l'unira à Igor Strawinsky, au temps des

Noces et de l'*Histoire du Soldat* [1], ces amitiés spirituelles qui l'attacheront aux écrivains et aux hommes d'action des *Citations* elles nous permettent de mieux sentir la foi qui a toujours animé C.-F, Ramuz, de sa jeunesse à sa maturité.

Qu'il collabore avec un Ansermet et un Strawinsky, avec un Bischoff ou un Auberjonois, qu'il ait aimé Cézanne, ce n'est pas là l'effet d'un pur hasard. Une communauté de vues et de recherches les a unis à lui. Et l'art de Ramuz est orienté comme celui de Strawinsky ou d'Auberjonois.

Mais la prédominance du qualitatif sur le quantitatif ce n'est point là ce que peut vouloir notre époque démocratique et mécanisée.

Faut-il donc s'étonner si C.-F. Ramuz note dans sa *Seconde lettre* comme dans bien d'autres pages de ses Cahiers les déficits de notre temps, s'il s'élève contre ces institutions dont sont si fiers ses concitoyens et qui tendent précisément à imposer à l'enfant ou au peuple le rythme quantitatif aux dépens du qualitatif !

« La vie est incessamment étouffée par la vie; la vie doit « incessamment crever à nouveau la vie qui retombe sur elle à « l'état de cendre et forme croûte. Cette cendre c'est la quantité. « La qualité, c'est la vie même, qui doit se faire jour au travers. « Il est consternant de voir qu'on confond continuellement ce « qui est masse et ce qui est puissance, ce qui est mû d'ailleurs « et ce qui se meut de soi-même, et c'est-à-dire encore la « quantité et la qualité [2]. »

Max-Marc Thomas.

[1] Souvenirs sur Igor Strawinsky, cahiers 1, 2 et 3.

[2] Cahier 4. Remarques p. 123.

BIBLIOGRAPHIE

« Faites l'inventaire de ces livres ».
James JOYCE, *Ulysse 784.*

LIVRES DE C.-F. RAMUZ

1. Le Petit Village 1903.

Le Petit Village, vers, par C.-F. RAMUZ. — Eggimann & Cie, éditeurs, Genève.
Dessin au milieu du titre.
Couverture grise, 64 pp. + IV ff. 19.5: 14.5 cm.

2. Les Pénates d'Argile 1904.

Les Pénates d'Argile. « Saluez ces pénates d'argile » (La Fontaine). — A Genève, Ch. Eggimann & Cie, éditeurs, MCMIV.
Vignette au milieu du titre.
Couverture brune. Titre noir. 181 pp. + v ff. 20,5: 14 cm.
Essai de littérature romande en collaboration avec Adrien Bovy, Alexandre Cingria et Adalbert d'Aigues-Belles.
De C.-F. RAMUZ: *Le Lac; Cinq poèmes en prose.*

3. Aline 1905.

C.-F. RAMUZ, *Aline.* Histoire. — Librairie académique Perrin & Cie.
Couverture jaune, 216 pp. + IV ff. 18.5: 11.5 cm.
Il a été tiré huit exemplaires Hollande.

3*a*. Aline 1905.

C.-F. RAMUZ, *Aline.* Histoire. — Librairie Payot & Cie, Lausanne, Genève, Neuchâtel, Vevey, Montreux, Berne. — Tous droits réservés.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture jaune, 216 pp. + IV ff. 18.5: 11.5 cm.
Cet ouvrage imprimé pour Perrin, sous couverture Payot. La feuille de garde porte le nom de Perrin.

4. La Grande Guerre du Sondrebond 1906.

La Grande Guerre du Sondrebond, par C.-F. RAMUZ, édité par Jullien, à Genève.
Avec une couverture dessinée par René Auberjonois.
Couverture crème rempliée. Titre noir. 44 pp. + IV ff. 19.5: 14.5 cm.

5. Les Circonstances de la Vie 1907.

C.-F. RAMUZ, *Les Circonstances de la Vie*, roman.— Librairie académique Perrin & Cie.
Couverture jaune, 350 pp. + IV ff. 18,5: 11,5 cm.

5*a*. Les Circonstances de la Vie 1907.

C.-F. RAMUZ, *Les Circonstances de la Vie*, roman. — Librairie Payot & Cie, Lausanne, Genève, Neuchâtel, Vevey, Montreux, Berne. Tous droits réservés.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture jaune, 350 pp. + IV ff. 18,5: 11,5 cm.
Cet ouvrage imprimé pour Perrin, sous couverture Payot.

6. Le Village dans la Montagne 1908

Edmond BILLE, C.-F. RAMUZ, *Le Village dans la Montagne*, Lausanne, Payot & Cie, éditeurs.
Dessin de Bille au milieu du titre.
Couverture cartonnée grise. Titre bleu. 260 pp. + IV ff. et quatre hors texte. 35,5: 27 cm.
Texte de C.-F. RAMUZ, 70 illustrations en noir ou en couleur d'après Ed. Bille.

7. Jean-Luc Persécuté 1909

suivi de deux autres Histoires de la Montagne : *Le Tout-Vieux; Alors il alla à la Messe.*
C.-F. RAMUZ, *Jean-Luc Persécuté.* — Librairie académique Perrin & Cie.
Couverture jaune, 264 pp. + V ff. 18,5: 11,5 cm.
Il a été tiré 10 exemplaires numérotés sur Hollande Van Gelder.

7*a*. Jean-Luc Persécuté 1909

suivi de deux histoires de la Montagne.

C.-F. RAMUZ, *Jean-Luc Persécuté.* — Librairie Payot & Cie, Lausanne, Genève, Neuchâtel, Vevey, Montreux, Berne.
Couverture jaune, 264 pp. + V ff. 18,5: 11,5 cm.
Cet ouvrage imprimé pour Perrin sous couverture Payot. La feuille de garde porte le nom de Perrin.

8. Nouvelles et Morceaux 1910

C.-F. RAMUZ, *Nouvelles et Morceaux*, avec 10 dessins d'A. Blanchet.— Librairie Payot & Cie, Lausanne.
Vignette au milieu du titre.
Couverture jaune, 246 pp. + I f. 19,5: 14,5 cm.

9. Aimé Pache, peintre vaudois 1912

C.-F. RAMUZ, *Aimé Pache, peintre vaudois*, 1912. — A. Fayard, éditeur, Paris.
Couverture jaune, 350 pp. + I f. 18,5: 11,5 cm.

9*a*. Aimé Pache, peintre vaudois 1912

C.-F. RAMUZ, *Aimé Pache, Peintre vaudois*, roman. — Librairie Payot & Cie, Lausanne, 1, rue de Bourg; Genève, 2 place du Molard.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture jaune, 350 pp. + I f. 18,5: 11,5 cm.
Il a été tiré 10 exemplaires sur Hollande.
Cet ouvrage imprimé pour A. Fayard sous couverture Payot. Sur la feuille de garde imprimée au nom de Fayard est collé un papillon au nom de Payot.

10. Vie de Samuel Belet 1913

C.-F. RAMUZ, *Vie de Samuel Belet*, roman. — Librairie Ollendorf, Paris.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture verte, titre noir et rouge, 340 pp. + IV ff. 18,5: 12 cm.
Il a été tiré 15 exemplaires sur grand papier de Hollande.

10*a*. Vie de Samuel Belet 1913

C.-F. RAMUZ, *Vie de Samuel Belet*, roman. — Librairie Payot & Cie, Lausanne, Genève, Neuchâtel, Vevey, Montreux, Berne. Tous droits réservés.
Marque d'édition au milieu du titre (Gerbe et P. dans un ovale).
Couverture jaune, titre noir, 340 pp. + IV ff. 18,5: 12 cm.
Cet ouvrage imprimé pour Ollendorf sous couverture Payot. La feuille de garde porte le nom d'Ollendorf.

11. Raison d'Etre 1914

Premier Cahier vaudois: *Raison d'Etre*, par C.-F. RAMUZ, à Lausanne, chez C. Tarin, 1914.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture blanche, 64 pp. + I f. 21 : 15,5 cm.
Tirage: 20 exemplaires Hollande numérotés 1-20 et 580 exemplaires vergé anglais numérotés 21-600.

12. Adieu à beaucoup de personnages 1914

Adieu à beaucoup de personnages suivi de: Besoin de la terre, quand même; Louanges du pain, du vin et du sel; Retour aux lieux aimés; Résurrection; Symétrie; Si le soleil ne revenait pas; Présence de la mort.
C.-F. RAMUZ, *Adieu à Beaucoup de Personnages* et autres morceaux. — A Lausanne, chez Constant Tarin; à Paris, chez Georges Crès & Cie. Edition des Cahiers vaudois.
Marque d'édition au milieu du titre.
Paru hors série.
Couverture jaune, titre noir, 138 pp. + III ff. 21: 15,5 cm.
Tirage: 10 exemplaires Hollande numérotés 1-10; 590 exemplaires vergé anglais, numérotés 11-600.

13. Chansons 1914

8me Cahier vaudois (pendant la guerre), *Chansons.* — A Lausanne, chez C. Tarin, 1914.
Marque d'édition au milieu du titre.
21 Bois d'Henri Bischoff.
Couverture verte, titre noir. 44 pp. + II ff. 21 : 14,5 cm.
Il a été tiré quelques exemplaires avec les bois coloriés.

14. La Guerre dans le Haut Pays 1915

Cahiers vaudois: 6me et 7me cahiers de la 2me série: *La Guerre dans le Haut Pays*, roman, par C.-F. Ramuz. — A Lausanne, chez C. Tarin, 1915.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture blanche, titre noir, 244 pp. 21: 15 cm.
Tirage: 12 exemplaires Hollande et 288 Vergé anglais, numérotés 1-12 et 13-300.

14*a*. La Guerre dans le Haut Pays 1916

C.-F. Ramuz, *La Guerre dans le Haut Pays*, roman. — Lausanne. Librairie Payot & Cie, 1916.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture jaune, 244 pp. + II ff., papier vergé. 18,5: 11,5 cm.

15. Le Règne de l'Esprit Malin 1917

1er et 2me Cahiers de la 3me série: *Le Règne de l'Esprit Malin*, histoire, par C.-F. Ramuz. — A Lausanne: *Les Cahiers vaudois*, 1917.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture blanche, titre encadré, noir, 224 pp. 21: 14,5 cm.

15*a*. Le Règne de l'Esprit Malin 1917

Le Règne de l'Esprit Malin, histoire. Edition des *Cahiers vaudois*.
Couverture blanche avec un dessin d'Auberjonois, 224 pp. 21: 14,5 cm.

16. Le Grand Printemps 1917

4me cahier de la 3me série: *Le Grand Printemps*, par C.-F. Ramuz. — A Lausanne: *Les Cahiers Vaudois*, 1917.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture blanche, 90 pp. + I f. 21: 14,5 cm.

16*a*. Le Grand Printemps 1917

C.-F. Ramuz, *Le Grand Printemps*, édition des Cahiers Vaudois. — Lausanne, Georges Crès & Cie, Paris, 1917.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture verte, titre encadré, noir, 90 pp. + I f. 21 + 14,5 cm.

17. La Guérison des Maladies 1917

9me, 10me et 11me cahiers de la 3me série: *La Guérison des Maladies*, roman, par C.-F. Ramuz. — A Lausanne: *Les Cahiers vaudois*, 1917.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture blanche, titre encadré, noir, 304 pp. 21: 14,5 cm.
Il a été tiré 8 exemplaires sur Hollande numérotés 1-8.

17a. La Guérison des Maladies 1917

C.-F. RAMUZ, *La Guérison des Maladies*. Edition des *Cahiers Vaudois*. Couverture bleue, 304 pp. 21: 14,5 cm.

18. Les Signes parmi nous 1919

C.-F. RAMUZ, *Les Signes Parmi Nous*, tableau. — Edition des *Cahiers Vaudois*, 19, rue de Bourg, Lausanne. (A Paris, éditions Crès & Cie, 116, Bd St-Germain.) 2me et 3me cahiers de la IVe série.
Couverture gris-bleu, titre noir, 256 pp. + I f. 16,5: 13 cm.
Tirage: 85 exemplaires s. gd papier Johannot, portant le nom du souscripteur et la signature de l'auteur, numérotés de 1-85 (hors commerce) et des exemplaires non numérotés.

19. Histoire du Soldat 1920

C.-F. RAMUZ, *Histoire du Soldat*, lue, jouée et dansée. En deux parties. — Edition des *Cahiers vaudois*, rue de Bourg, 19, Lausanne. (8me cahier de la VIIe série.)
Couverture verte, titre encadré, noir, 48 pp. + I f. 25,5: 19,5 cm.
Représentée en IX 1918 avec la musique d'Igor Strawinsky et les décors de René Auberjonois.

20. Chant de notre Rhône 1920

Les Poèmes en prose: *Chant de notre Rhône*, par C.-F. RAMUZ.— Genève, Georg & Cie, éditeurs, MCMXX.
Vignette au milieu du titre.
3me volume de la Collection des Poèmes en prose.
Couverture rempliée crème, titre bleu et noir, vignette bistre. Frontispice gravé sur bois par Henry Bischoff, 78 pp. + III ff. 22: 16,5 cm.
Tirage: 690 exemplaires. 40 exemplaires sur Japon, dont 5 H.C. (1 à 35 et 36-40) et 650 exemplaires sur Vélin d'Arches, dont 50 hors commerce (41-640 et 641-690).

15b. Le Règne de l'Esprit Malin 1920

C.-F. RAMUZ, *Le Règne de l'Esprit Malin*, roman. — Editions Georg & Cie.
Couverture grise, texte et encadrement noir, 182 pp. + I f. 19,5: 14 cm.
Tirage: 12 exemplaires sur Japon impérial; 96 Vergé de Rive et des exemplaires non numérotés. Les exemplaires numérotés sont sous couverture bleue.

15c. Le Règne de l'Esprit Malin 1920

C.-F. RAMUZ, *Le Règne de l'Esprit Malin*, roman. Editions Budry & Cie.

21. Terre du Ciel 1921

C.-F. RAMUZ, *Terre du Ciel*. — Edité par les soins de l'auteur, l'Acacia, Cour p. Lausanne.
Couverture jaune, 186 pp. + I f., titre encadré noir. 19: 15 cm.
Tirage limité à 200 exemplaires sur grand papier de Hollande numérotés et signés par l'auteur.

21*a*. Terre du Ciel **1921**

C.-F. RAMUZ, *Terre du Ciel*, roman. — Paris: Les Editions G. Crès & Cie, 21, rue Hautefeuille.
Couverture jaune, titre encadré noir, 186 pp. + I f. 19: 14 cm.

21*b*. Terre du Ciel **1921**

C.-F. RAMUZ, *Terre du Ciel*, roman. — Editions Georg & Cie, Genève.
Couverture jaune, titre encadré noir, 186 pp. + I f. 19: 14 cm.

22. Salutation paysanne **1921**

C.-F. RAMUZ, *Salutation Paysanne* et autres morceaux. Salutation paysanne; La faneuse dans son pré; Moment; Le chemineau couché; Pêcheurs; Vignerons; L'amour de la fille et du garçon; Anti-poétique; Lever de soleil; Gare; Trajet du taupier; Création du jour. — Editions Georg & Cie, 1, rue de la Confédération, Genève.
Couverture jaune, titre encadré, noir, 116 pp. + II ff. 19,5: 14 cm
Tirage: 100 exemplaires sur gr. papier vélin de Rives, numérotés et paraphés par l'auteur et des exemplaires non numérotés.

7*b*. Jean Luc Persécuté **1921**

C.-F. RAMUZ, *Jean Luc Persécuté*, 36 dessins par Edouard Vallet, gravés sur bois par A. Mairet. — Editions Georg & Cie, Genève, 1921.
Dessin au milieu du titre.
Couverture blanche, titre noir et rouge, 204 pp. + VI ff.
23: 16,5 cm.
Il a été tiré: 1 exemplaire vieux Japon avec les dessins originaux et suite sur Chine (1); 9 exemplaires vieux Japon avec suite des bois sur Chine (2-10); 40 exemplaires dont 5 hors commerce sur vieux Japon (11-45 et 45-50); 675 exemplaires, dont 25 hors commerce sur Van Gelder (51-700 et 701-725).
On a ajouté à tous les exemplaires sur Japon un portrait de l'auteur, eau-forte par E. Vallet.

23. Présence de la Mort **1922**

C.-F. RAMUZ, *Présence de la Mort*, roman. — Edition Georg & Cie, Genève.
Couverture jaune, titre encadré noir, 226 pp. + I f. 19,5: 12,5 cm.
Tirage: 25 exemplaires Japon; 100 exemplaires Arches et des exemplaires non numérotés.

3*b*. Aline **1922**

Le Roman Romand, N° 22. C.-F. RAMUZ, *Aline*. — Librairie Payot & Cie, Lausanne.
Dessins au milieu du titre.
Couverture vert clair, titre vert foncé, 94 pp. + I f. 21: 14,5 cm.

24. Passage du Poète 1923

C.-F. RAMUZ, *Passage du Poète*, roman. — Edité par les soins de l'auteur. L'Acacia, Cour p. Lausanne.
Couverture verte, titre noir, 208 pp. 18: 13 cm.
Tirage limité à 200 exemplaires sur grand papier Fabriano, numérotés 1-200 et signés par l'auteur.

24*a*. Passage du Poète 1923

C.-F. RAMUZ, *Passage du Poète*, roman. — Editions Georg & Cie, Genève.
Couverture verte, titre noir, 208 pp. 18: 12,5 cm.

25. La Séparation des Races 1923

C.-F. RAMUZ, *La Séparation des Races*, roman. — Paris: Aux Editions du Monde Nouveau, 42, boulevard Raspail. MCMXXIII.
Couverture brune, 253 pp. + I f. 18,5: 12 cm.
Tirage: 5 exemplaires Japon (1-5); 50 exemplaires Hollande Van Gelder (6-55); 445 exemplaires papier bouffant (56-500).

25*a*. La Séparation des Races 1923

C.-F. RAMUZ, *La Séparation des Races*, roman. — Aux éditeurs associés, anciennement: Aux éditions du Monde Nouveau, Paris, 42, boulevard Raspail.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture blanche, 253 pp. + I f. 18,5: 12 cm.

17*b*. La Guérison des Maladies 1924

C.-F. RAMUZ, *La Guérison des Maladies*. — Grasset.
Marque des *Cahiers Vaudois* au milieu du titre.
Couverture olive, titre vert et noir, 254 pp. + I f. 18,5: 11,5 cm.
Il a été tiré de cet ouvrage 10 exemplaires sur Japon français numérotés 1 à 10 ; 15 sur Hollande Van Gelder, numérotés 11 à 25, et 50 exemplaires sur Vélin pur fil Lafuma, numérotés 26 à 75.

17*c*. La Guérison des Maladies 1924

C.-F. RAMUZ, *La Guérison des Maladies*. — Edité avec un bois gravé de Jean Lebedeff. Chez Bernard Grasset.
Bois au milieu du titre.
Couverture blanche, titre bistre et noir, bois noir, 254 pp. + I f.
18,5: 11,5 cm.

22II. *Chant des Pays du Rhône* *1925*

Poème publié dans *Le Roseau d'Or*, No 5, 1er No de Chroniques, 1925. — Plon-Nourrit Editeurs.
Tiré à 6.025 exemplaires.
Version modifiée du *Chant de notre Rhône*.

26. Joie dans le Ciel 1925

Les Cahiers Verts, publiés sous la direction de Daniel Halévy. 56, *Joie dans le Ciel*, par C.-F. RAMUZ. — Librairie Grasset.
Couverture verte, encadrement brun, titre bleu, 180 pp. + VI ff.
18,5: 11,5 cm.

Tirage: 6.755 exemplaires, dont 40 exemplaires sur papier vert lumière, numérotés de I à XL; 100 exemplaires sur Vélin pur fil Lafuma, numérotés de XLI à CXL et 6.050 exemplaires sur papier vergé bouffant, numérotés de 141 à 6.190; plus 10 exemplaires sur papier vélin pur fil crème Lafuma, numérotés de H. C. I à H. C. X et 500 exemplaires de presse numérotés : Exemplaires de Presse 1-500. Exceptionnellement il a été tiré 5 exemplaires sur papier Japon Impérial numérotés Japon 1 à 5 et 50 exemplaires sur papier Hollande Van Gelder numérotés Hollande 1-50.
Ce livre est repris de *Terre du Ciel* paru en 1918.

26*a*. Joie dans le Ciel — 1925

C.-F. Ramuz, *Joie dans le Ciel.* — Grasset.
Couverture brune, titre vert et noir.
Marque d'édition des *Cahiers Vaudois* au milieu du titre.
180 pp. + vi ff. — 18,5: 11,5 cm.

27. L'Amour du Monde — 1925

Le Roseau d'Or; Œuvres et Chroniques: 3; C.-F. Ramuz; L'Amour du Monde, 1925. — Chez Plon-Nourrit & Cie, Paris, 8, rue Garancière (VIe).
Couverture bleue, titre encadrement noir, 224 pp. + vi ff. — 19,5: 13 cm.
Tirage: 6.012 exemplaires: 212 exemplaires papier pur fil Lafuma, dont 200 numérotés I à CC et 12 hors commerce non numérotés; 5.800 sur papier d'alfa, dont 5.500 numérotés de 1 à 5.500 et 300 hors commerce marqués E. P.

27*a*. L'Amour du Monde. — 1925

C.-F. Ramuz, *L'Amour du Monde.* — Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit & Cie, Impr.-Ed., 8, rue Garancière.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture blanche, titre noir et rouge. 224 pp. + i f. — 18,5: 11,5 cm.

28. Le Cirque — 1926

Le Cirque, par C.-F. Ramuz.
Mlle Milhau éditeur. Reproduction du manuscrit en phototypie de Daniel Jaconel.
Couverture blanche, 19 ff. + i f. — 21: 16,5 cm.
Tirage : 100 exemplaires, numérotés de 1 à 100 et signés par l'auteur.

29. La Grande Peur dans la Montagne — 1926

C.-F. Ramuz, *La Grande Peur dans la Montagne.* — Grasset.
Marque d'édition des *Cahiers Vaudois* au milieu du titre.
Couverture blanche, encadrement vert, titre noir, 270 pp. + i f. — 18,5: 11,5 cm.
Tirage: 79 exemplaires. 8 exemplaires sur papier Japon impérial, dont 5 numérotés Japon 1-5 et 3 numérotés Japon H.C. I à H.C. III; 15 exemplaires sur papier Hollande Van Gelder, dont 12 numérotés Hollande 1-12 et 3 Hollande H.C. I à H.C. III et 56 exemplaires sur Vélin pur fil Lafuma, dont 50 numérotés Vélin pur fil 1-50 et 6 numérotés Vélin pur fil H.C. I à H.C. VI.

29*a*. La Grande Peur dans la Montagne 1926

C.-F. Ramuz, *La Grande Peur dans la Montagne*, Grasset.
Marque d'édition des *Cahiers Vaudois* au milieu du titre.
Couverture brune, titre vert et noir, 270 pp. + I f. 18,5: 11,5 cm.

7*c*. Jean Luc Persécuté 1926

Le Roman, N° 9, t. VIII, 1926. Edition populaire. Brochure.
Couverture en couleur avec un bois d'Ed. Vallet. 40 pp., sur 2 colonnes. 26,5: 18,5 cm.

11*a*. Raison d'Etre 1926

C.-F. Ramuz, *Raison d'Etre*. — Aux Editions du Verseau.
Marque d'édition des *Cahiers Vaudois* au milieu du titre.
2me volume de la collection du Verseau.
Avec un portrait dessiné par R. Auberjonois.
Couverture rempliée jaune, titre et encadrement noir. 90 pp. + II ff. 26: 17,5 cm.

Il a été tiré 444 exemplaires: 1 exemplaire unique sur Japon Ancien (A), 12 exemplaires sur Japon impérial (B-N), 33 exemplaires sur Grand Hollande, dont 9 hors commerce (I-XXV et XXVI à XXXIII), 383 exemplaires sur Hollande van Gelder, dont 33 hors commerce (1 à 350 et 351 à 383), 15 exemplaires sur Auvergne pur chiffon hors commerce.

30. Sept Morceaux 1926

Sept Morceaux, par C.-F. Ramuz et *Sept Dessins*, par René Auberjonois. — Mermod.
Couverture rempliée blanche, titre et encadrement noir et vert, in f°.
XXXXVII ff. + VII planches + VI ff.

Il a été tiré 10 exemplaires sur Chine (A à K) avec double suite et signés par l'auteur et l'artiste; 40 sur Japon (1 à 40), signés par l'auteur et l'artiste; 200 sur Hollande (41 à 240) et hors commerce 15 exemplaires nominatifs sur Japon avec double suite et 25 sur papier journal.

3*c*. Aline 1927

C.-F. Ramuz, *Aline*, histoire. — Grasset.
Marque d'édition des *Cahiers vaudois* au milieu du titre.
Couverture brune, titre noir et vert. 206 pp. + II ff. 18,5: 11,5 cm.

Il a été tiré 8 exemplaires sur Annam (1 à 5 et I à III), 19 sur Vélin d'Arches (1 à 15 et I à IV), 66 sur pur fil Lafuma (1 à 60 et I à VI).

31. La Beauté sur la Terre 1927

La Beauté sur la Terre, roman par C.-F. Ramuz. — Mermod.
Couverture rempliée grise, titre et encadrement noir, 275 pp. + V ff. 21,5: 15 cm.

Il a été tiré 10 exemplaires sur Japon impérial (1-10), 40 exemplaires sur Chine (11 à 50), 200 exemplaires sur Hollande van Gelder ancien (51-250), 600 exemplaires sur Vélin anglais (251 à 850) et hors commerce, 2 exemplaires vieux Japon (A et B) et 20 exemplaires sur cuve Arches ancien (C à V).

32. Vendanges 1927

C.-F. RAMUZ, *Vendanges*, bois de Henry Bischoff, 1927. — Editions du Verseau, Lausanne.
Vignette au milieu du titre.
Couverture rempliée chamois (blanche pour les exemplaires sur chiffon d'Auvergne), encadrement vert et noir, titre noir. 79 pp. + II ff.
Trois bois en hors texte de Henry Bischoff. 29: 23,5 cm.
Il a été tiré pour la Société Suisse des Bibliophiles 200 exemplaires sur pur chiffon d'Auvergne, signés avec frontispice et double suite des bois coloriés (1-200) et pour les Editions du Verseau 300 exemplaires sur Hollande teinté van Gelder, dont 25 hors commerce (201-500).

31*a*. La Beauté sur la Terre 1928

C.-F. RAMUZ, ***La Beauté sur la Terre***, roman. — Grasset.
Marque des ***Cahiers Vaudois*** au milieu du titre.
Couverture brune, titre vert et noir 270 pp. + II ff. 18,5: 12 cm.
Il a été tiré 8 exemplaires sur Annam (1 à 5 et I à III), 68 sur Vélin Lafuma pur fil (1 à 60 et I à VIII), 220 sur Alfa (1 à 200 et I à XX) et 17 sur Hollande pour les Bibliophiles du Nord.

33. Forains 1928

C.-F. RAMUZ, *Forains*.
Mermod, éditeur.
Couverture rempliée rouge, titre noir, 52 pp. + I f. 21,5: 17,5 cm.
Avec 5 lithographies originales de R. Auberjonois.
Tirage limité à 6 exemplaires sur Chine (D à J), 300 exemplaires sur Vélin des Marais (1 à 300) et 3 exemplaires hors commerce sur vieux Japon (A-C).

22II*a*. Chant des Pays du Rhône 1928

Les Cahiers Romands* - 1 - *Chant des Pays du Rhône, C.-F. RAMUZ. — Dépôt général pour la Suisse: Librairie Payot, Lausanne, Genève, Neuchâtel, Vevey, Montreux, Berne.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture blanche, titre noir, 6 illustrations d'Albert Gaeng.
65 pp. + II ff. 19,5: 14,5 cm.
Tirage limité à 30 exemplaires sur Hollande (1-30) et 500 exemplaires sur vergé d'alfa (1 à 500).

34. Six Cahiers 1928/1929

C.-F. RAMUZ, *Six Cahiers*. — Mermod.
6 tomes, couverture blanche, titre noir. Ensemble 205 pp. 22,5: 18 cm.
Tirage limité à 30 exemplaires Chine (I à XXX) et 600 exemplaires sur Vélin Pont de Claix (1 à 600).

Sommaire:

Nº 1. *Remarques* I; *Souvenirs sur Igor Strawinsky* I; *Les grandes chaleurs*.
Planches hors texte: Portrait de Strawinsky par Théodore Strawinsky; dessin par Strawinsky.

N° 2. *Souvenirs sur Igor Strawinsky* II; *Lettre à un Editeur.*
Planche hors texte: ***Hommage à Strawinsky***, par René Auberjonois.

N° 3. *Remarques* II; *Souvenirs sur Igor Strawinsky* III; *Tir du dimanche; Sur une table valaisanne.*
Planche hors texte: Deux pages fac-simile du brouillon de *Noces.*

N° 4. *Remarques* III.

N° 5. *Seconde Lettre.*

N° 6. *Vers anciens; Pour prendre congé; Citations.*
Planche hors texte: *Adieu.*

28*b*. La Grande Peur dans la Montagne 1929

C.-F. RAMUZ, *La Grande Peur dans la Montagne.* — Grasset.
Marque d'édition au milieu du titre.
Couverture beige, titre vert et noir, 270 pp. + 1 f. 18,5: 11,5 cm.
13me édition, nouveau tirage.

Il faut ajouter à cette liste les ouvrages suivants auxquels collabora M. C.-F. RAMUZ:

— Chansons 1916

Musique de E. ANSERMET; paroles de C.-F. RAMUZ.

I. *Complainte.*
II. *Chanson devant la guérite.*
III. *Chanson des Dragons.*
IV. *Chanson des Cadeaux.*
V. *L'amitié.*
VI. *Petite fille.*
VII. *Les Filles du Village.*

Fœtisch Ed., Genève.

— Berceuse du Chat 1917

Suite de chants pour une voix de femme et trois clarinettes, par Igor STRAWINSKY, textes populaires russes mis en français par C.-F. RAMUZ.
Ad. Henn, éd., Genève.

— Renard 1917

Musique et texte de Igor STRAWINSKY, mis en français par C.-F. RAMUZ.
Ad. Henn, éd., Genève.

— Priaboutki 1917

I. *L'Oncle Armand.*
II. *Le Four.*
III. *Le Colonel.*
IV. *Le Vieux et le Lièvre.*

Musique de Igor STRAWINSKY, texte mis en français par C.-F. RAMUZ.
Ad. Henn, éd., Genève.

— Les Noces

Musique de IGOR STRAWINSKY, texte mis en français par C.-F. RAMUZ.
J. et W. Chester Ed. Londres.

TRADUCTIONS.

Les œuvres suivantes de C.-F. Ramuz ont été traduites:

A. Traductions en allemand:

C.-F. Ramuz, *Die Sühne im Feuer*, Gesammelte Werke 1.
Das Regiment des Bösen, Gesamm. Werke 2.
Es geschehen Zeichen, Gesammelte Werke 3.

Ces trois ouvrages traduits par MM. A. Baur et E. Wiedmer. Rhein-Verlag, 1921.

C.-F. Ramuz, *Die Geschichte vom Soldaten, gelesen, gespielt und getanzt.*
Cet ouvrage traduit par M. H. Reinhard. Verlag Lesezirkel Hottingen, Zürich, 1924.

C.-F. Ramuz, *Die Sühne im Feuer.*
Das Regiment des Bösen.
Es geschehen Zeichen.
Ces trois ouvrages traduits par MM. A. Baur et E. Wiedmer Verlag Orell Füssli, Zürich, 1925.

C. -F. Ramuz, *Ein Dichter kam und ging.*
Cet ouvrage traduit par M. A. Baur.
Verlag Orell Füssli, Zürich, 1926.

C.-F. Ramuz, *Sonderung der Rassen.*
Cet ouvrage traduit par M. W. Guggenheim.
Weller Verlag, Leipzig u. Wien, 1927.

C.-F. Ramuz, *Das Grosse Grauen in den Bergen.*
Cet ouvrage traduit par M. W. Guggenheim.
Weller Verlag, Leipzig u. Wien.

B. Traductions en anglais:

C.-F. Ramuz, *The Soldiers Tale, to be read, played and danced.*
Cet ouvrage traduit par Mme Rosa Newmarck.
Cop. by J. & W. Chester, London, 1924.

C.-F. Ramuz, *The Reign of the Evil One.*
Harcourt, Brace and Co., New York, 1922.

C.-F. Ramuz, *Beauty on Earth.*
G.P. Putmann's Sons, London, New-York, 1929.

C. Traduction en tchèque:

C.-F. Ramuz, *Nemocní se uzdravuji.*
Prěcožila Lida Foltova.
Pospíšilová Praha, 1925.

D. Traduction en suédois:

C.-F. Ramuz, *Kärlekens Under.*
Albert Bonniers Förl., Stockholm, 1928.

E. Traduction en espéranto:

C.-F. Ramuz, *Aline*, Sviza rakonto.
Tradukita de René de Saussure.
Librejo Kündig, Genevo, 1911.

ESSAIS ET NOUVELLES
PUBLIÉS DANS LES REVUES ET LES JOURNAUX

M. C.-F. Ramuz a publié des essais ou des nouvelles dans un grand nombre de périodiques.

Nous ne pouvons, à notre regret, donner ici la liste complète des articles publiés par M. C.-F. Ramuz, non plus que le détail des études qui lui furent consacrées. Nous nous réservons de compléter cette succincte nomenclature dans une « Bibliographie de C.-F. Ramuz », à paraître ultérieurement en plaquette.

Mentionnons principalement sa collaboration à: *la Revue Romande*, *les Cahiers Vaudois*, *la Voile latine*, *la Voix clémentine*, *la Bibliothèque universelle*, *le Mercure de France*, *la Semaine littéraire*, *la Revue hebdomadaire*, *le Spectateur vaudois*, *la Gazette de Lausanne*, *le Journal de Genève*, *l'Alsace française*, *la Feuille centrale de Zofingue*, *les Nouvelles littéraires*, *les Cahiers de l'Anglore*.

Citons spécialement ses *Lettres de Paris* à la *Semaine littéraire* (1906 à 1907) et les Chroniques que publia régulièrement de 1913 à 1918 la *Gazette de Lausanne*, sous le titre général de *A propos de tout*. En outre, deux romans et un *Journal* ont été publiés en revues par M. C.-F. Ramuz, qui n'ont pas paru ensuite en librairie, du moins sous leur forme première. Ce sont:

Le Feu à Cheyseron. Bibliothèque universelle, janvier à avril 1912, dont le sujet a été repris dans *La Séparation des Races*.

La Vie meilleure, Semaine littéraire, juin à août 1913, qui n'a pas été repris depuis.

Journal de ces temps difficiles, Semaine littéraire, octobre 1914 à janvier 1915.

ÉTUDES SUR C.-F. RAMUZ

POUR OU CONTRE C.-F. RAMUZ 1926

Cahier de témoignages paru aux *Cahiers de la Quinzaine* (Nº 1, 17me série), sous la direction de Marcel Péguy. Editions du Siècle.

C.-F. RAMUZ-HEFT, der Lesezirkel Hottingen, Zürich 1928

C.-F. RAMUZ, par Emmanuel Buenzod 1928

Editions des Lettres de Lausanne.

Des études ont été consacrées à M. C.-F. Ramuz et à son œuvre par: MM. Auguste Bailly, Henri Barbusse, Maurice Betz, Pierre Bonardi, Dominique Braga, Paul Budry, Emmanuel Buenzod, Jean-Bernard Bouvier, Adr. Bovy, F. Chavannes, H. Chenevard, P. G. Chevalley, Jean Choux, Charly Clerc, Hubert Colleye, Joseph Delteil, Lucien Descaves, Emile Duperrex, Elie Faure, Nino Frank, Edmond Gilliard, Georges Goyau, Edmond Jaloux, René Jouglet, Pierre Kohler, Maurice Martin du Gard, Frédéric Lefèvre, Maurice Muret, Jean Nicollier, Henri Pourrat, E. Rogivue, Fs. Ruchon, Denis de Rougemont, Paul Souday, G. de Reynold, R. de Traz, Albert Thibaudet, Gaspard Vallette, René de Weck, Henri de Ziègler, etc., etc.

Notons entre autres les études que l'on trouve dans les volumes suivants:

Art et moralité, par J.-B. BOUVIER, Genève, 1927.

Rousseau et Vinet individus sociaux, par Ed. GILLIARD, Ed. Payot, Lausanne.

Une heure avec... (Deuxième série), par F. LEFÈVRE, N.R.F., 1924.

La littérature d'aujourd'hui dans la Suisse romande, par Pierre KOHLER, Payot, 1923.

M.-M. T.
